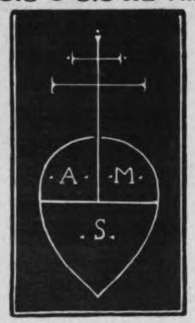
UNIVERSITY OF VIRGINIA LIBRARY
X002100646

From the Alexander
Mackay - Smith Music
Collection acquired by the
University of Virginia
CIↃ C CIↃ XL VIII



Printed in Germany

BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,
Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

Elfter Jahrgang.
1906/07.

Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler

PURCHASE
MAR 24 '49

Music Lib.
ML
5
.B6
399235
11th-12th
1906-07

U V

Inhalt.

Seite

A. Abhandlungen, Biographien usw.

Dubitzky, Franz. Die Vögel in den Werken der Tonkunst 97
— — Tragische Schicksale unserer Tonmeister . . 169
Fiege, Rud., Josef Joachim † 177
Friedrichs, Elsbeth, Mozart und die absolute Musik . 39
Grunsky, Dr. *Karl*, Zur Reform der Musikpflege . . 19
Kloss, Erich, Der erste Wagnersänger 145
— — Spohr und Wagner 35
— — Zum 25jähr. Jubiläum des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“ 162
Nagel, Wilibald, Die Musik im täglichen Leben 50, 69, 83
Noatzsch, Rich., Zur Geschichte des Klaviers. . . . 129
Puttmann, Max, Eugen d'Albert 65
Rabich, Ernst, Zum Beginn des zweiten Jahrzehnts der Blätter 1
Riemann, Hugo, Verloren gegangene Selbständigkeiten der Musik des 15.—16. Jahrhunderts 4, 21
Segnitz, Eugen, Anselm Feuerbach und Richard Wagner 116, 134
— — Arnold Mendelssohn 81
— — Hans Pfitzner 2
— — Leone Sinigaglia 114
Seidl, Arthur, „Läßt sich Ästhetik mit Aussicht auf Erfolg an Konservatorien lehren?“ 33
Thierfelder, A., Japanische Musik 149, 164
Wellmer, August, Zur neuen Oratorienmusik . . . 86, 103
Wertheimer, Julius, Julius Stockhausen † 17

B. Kürzere Aufsätze, Hinweise (Lose Blätter).

Arnd-Raschid, M. Kiel, Il Viandante (Der Wanderer) . . 122
Döring, Franz, III. Deutsches Bachfest in Eisenach . . . 154
Fiege, Rud., Das Händelfest in Berlin 42
— — Carmen- und Rigolettoaufführungen in Berlin . . 27
— — Was Albert Lortzing verdiente 167
— — Strauß' Salome in Berlin 57
— — Romeo und Julia auf dem Dorfe 104
— — Michael Haydn 138
Friedrichs, Elsbeth, Die Musik und die Psycho-Physiologie . 11
Grunsky, K., Das Hugo Wolf-Fest in Stuttgart 25
— — Wolfs Lieder nach Eichendorf 54
Herzog, J. G., Friedrich Riegel † 141
Hirschberg, Leopold, Schönes Bild der Resignation 170
Kloss, Erich, Richard Wagners erstes Drama 52
Louis, Rud., Der Wiener Konzertverein in München . . . 140
Mennicke, Dr. *Carl*, Ein Plagiat 24
Mey, Kurt, Dresden, Angelo Neumanns Erinnerungen an Rich. Wagner 152
— — Richard Wagners Familienbriefe 73
Nelle, W., Paul Gerhardt-Jahr 1907 10
Prümers, A., Das geistliche Volkslied im Christentum . . . 185
Rabich, E., Seminar-Musik-Unterricht 119

Seite

Rabich, E., Wagners Werke im Konzertsaal 121
— — Nachricht zu Dr. Schmidts Seminar-Musik-Unterricht . 138
— — Billige Kompositionen 152
— — Bach als Gymnasiast in Eisenach 12
— — Deutschland über alles 12
— — Christine Nilson 12
— — Eine dritte deutsche Weise zum deutschen Nationallied „Deutschland“ über alles 75
— — Das Gelehrtentum in der Tonkunst 184
Reinhard, Lina, Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein . . 105
Sannemann, Hebung der Kirchenmusik im Mansfeldschen . 29
Schmidt, Otto, Moloch 57
— — Musikalische Gedenktage im Jahre 1907 57
— — Eine Oberonaufführung in Dresden 28
— — Das 43. Tonkünstlerfest in Dresden 116
— — Zur Hundertjahrfeier der Dreyßigschen Singakademie . 91
— — Flauto solo in Dresden 9
Schmidt, Alfred M., Seminar-Musik-Unterricht 136
Teichfischer, P., Der VII. rheinisch-westfälische Organistentag 89
Weigl, Bruno, Hermann Götz 41
Wellmer, Aug., Paul Gerhardt 88
— — Ludwig Erk 55

C. Monatliche Rundschau.

Barmen-Elberfeld 92, 122
Berlin . . 12, 30, 44, 59, 77, 94, 106, 123, 141, 155, 170, 187
Bielefeld 59, 108, 171
Darmstadt 46
Dresden 31, 60, 108, 124, 143, 172
Erfurt 144
Gotha 14
Hamburg 156, 173
Kiel 157
Leipzig 31, 46, 61, 62, 95, 109, 110, 126
Luzern 158
Wien 78

D. Kleine Nachrichten.

14, 15, 47, 48, 63, 78, 79, 95, 110, 111, 126, 127, 144, 159, 160, 188

E. Briefkasten.

16, 48, 112, 144

F. Besprechungen.

a) Theoretische Werke.

Albert, H., Die Musikanschauung des Mittelalters . . . 63
Beethovenkalender 1907 48
Bellermann, H., Die Mensuralnoten 32
Breithaupt, Rud., Musikalische Zeit- und Streitfragen . . 32
Ecorcheville, Jules, De Lulli à Rameau 96
Glasenapp, C. F., Siegfried Wagner 80
Haus- und Familien-Almanach, Musikabschr. 80
Hesse, M., Deutscher Musikerkalender 16

Seite

Hoffmanns, E. T. A., Schriften (Istel) 176
Knoll und *Reuther*, Theater-Reform 176
Louis, Rud. und *Thuille*, Harmonielehre 112
Mennicke, Carl, Dr. Hasse und die Brüder Graun . . . 160
Nohl, L., Mozarts Leben 48
Raabe u. *Plothow*, Allgemeiner deutscher Musikerkalender 16
Riemann, Hugo, Elementar-Schulbuch der Harmonielehre 111
Rietsch, Heinrich. Die deutsche Liedweise 112
Sängerkalender 1907 48
Schröder, H., Anleitung und Übung im Partiturspiel . . 16
Schmidt, Dr. *Leopold*, Zur Einführung in Bachs hohe Messe 175
Sternfeld, Prof. Dr. *R.*, Zur Einführung in Beethovens Missa Solemnis 176
— — Richard Wagner und die Bayreuther Bühnen-Festspiele 32
Storck, C., Geschichte der Musik 79
Vollert, Dr. theol. *W.*, Richard Wagners Stellung zur christlichen Religion 175
Wagneriana, Neue 95
Wolf, Joh., Geschichte der Mensuralnotation 32

b) Werke für Klavier.

Bungart, H., Zwanzig ausgewählte Sonatinen 16
Carow, Johanna, Walzer 128
Cleve, Halfdan, Es dur-Ballade 128
Hennessys Swan, Aus dem Kinderleben 128
Karg-Elert, Siegfried, Sieben Stücke 128
Krause, Anton, Jugendbibliothek für das Pianoforte zu 4 Händen 16
Reger, Max, Aus meinem Tagebuche 128
Riemann, Hugo, Normal-Klavierschule 80
Schneider, Mazurka 16
Taubmann, O., Die Oxford- und Abschiedssinfonie Haydns 16
Wiehmayer, Th., Tonleiterschule für den Klavierunterricht 15
Wilm, Nikolai von, Suite in G dur 128

c) Werke für Violine.

Gauter, Louis, Elegie 128
Hermann, W., Zwei lyrische Stücke für Violine und Orgel 32
Schnauder, Alfred, Gedichte 128
Söchting, Emil, Vier Vortragsstücke 128

d) Werke für mehrere Instrumente.

Hegner, O., Streichquartett in B dur 16
Mozart, W. A., Es dur-Trio für Klavier, Violine und Violoncello 16
Tartini, G., Triosonate für 2 Violinen und Klavier . . 14
Todt, B., Trios für Klavier, Violine und Cello nach Werken Bachs 16

e) Werke für Orgel.

Album für Orgelspieler 32
Amft, Georg, Berühmte Werke alter Meister 31
Diebold, Joh., Orgelstücke moderner Meister 64
Forchhammer, Th., Achtzehn Vor- und Nachspiele . . 128

f) Werke für die Laute.

Scherrer, H., Lautenbuch 16

g) Werke für Chor.

Degen, E., Euch ist heute der Heiland geboren 48
Humperdinck, E., Bübchens Weihnachtstraum 48
Köhler, Wilh. (Saalfeld), Lobet den Herrn 80
Krug-Waldsee, Josef, Das begrabene Lied 96

h) Poesie.

Gerhard, Paul, Lieder 79

G. Bilder.

Bildnisse von Hans Pfitzner, Seite 3. Julius Stockhausen 17. Eugen d'Albert 66. Arnold Mendelssohn 81. Leone Sinigaglia 115. Josef Joachim 177. Ferner folgende Abbildungen: Monochord 129. Polychord 130. Clavichord 130. Spinett (17. Jahrh.) 131. Spinett (18. Jahrh.) 131. Clavicymbel 131. Doppelmanual 131. Hammerklavier 133. Giraffe 133. Aufrechter Flügel 133. Hammerklavier mit Spinettform 133.

H. Musikbeilagen.

A. Klavierstücke zu 2 Händen. Seite

Burgstaller, Emil, Trompeterstückchen 25
Forchhammer, Th., Am Bache 89
Krehl. Stephan, Abendlied 9
— — Gebet 1
— — Reigen 33
— — Resignation 73
Kursch, Rich., Miniaturen II 81
Moore, P. Graham, Sizilianischer Bauerntanz 49
Reger, Max, Intermezzo 57
Wölfl, Joseph, A moll-Sonate (2. Satz) 65

B. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

d'Albert, Eugen, Martas Erzählung 38
Brüll, Ignaz, Letzte Worte 41
— — Sechse, sieben oder acht 53
Doležálek, J. E., Auf dem Friedhof 12
Kretschmar, Max, Abschied 72
Lewin, Gustav, An die Nacht 4
Lorenz, C. A., Die Schäferin 83
Lotti, Antonio, Geistlicher Gesang 44
Rabich, Ernst, Deutschland 28
Reger, Max, Erinnerung 62

C. Vierstimmige gemischte Chöre.

Bloss, C., Motette: Meine Seele ist stille 6
Doležálek, J. E., Neujahrslied 24
Frank, J. W., Christnacht 19
Herzog, J. G., Trinitatisfest 63
Heuler, R., Jesu, dulcis memoria 40
Krienke, P., Fröhliche Weihnacht 20
Mendelssohn, Arnold, Drei geistliche Gesänge (Advent, Ostern, Pfingsten) 47
Mendelssohn, Felix, Gloria patri 31
Rabich, E., Festliches Amen 32
Stein, Bruno, Weihnachtszeit 22

D. Dreistimmige Frauen-(Knaben-)chöre.

Rabich, E., (alte Melodie) Gib, o Herr 29
Rohde, H., Ehre sei Gott in der Höhe 23

E. Werke für Männerchor.

Rabich, E., (alte Melodie) Gib, o Herr 29

F. Werke für Orgel und Harmonium.

Forchhammer, Th., Vorspiel: Es ist gewißlich 8
Rabich, Ernst, Vorspiel: Ein feste Burg 87
Schumann, Camillo, Andante 17

G. Violinstücke.

Müller-Thierfelder, Japanische Stücke 76–80
Reger, Max, Capriccio 85

H. Werke für 2 Violinen und Klavier.

Tartini, G., Triosonate 14

J. Stücke für Cello.

Reger, Max, Kleine Romanze 70

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang. 1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 1.
Ausgegeben am 1. Oktober 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Zum Beginn des zweiten Jahrzehnts der Blätter.** Von Ernst Rabich. — **Hans Pfitzner.** Von Eugen Segnitz. — **Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts.** Von Hugo Riemann. — **Lose Blätter:** „Flauto solo" in Dresden, von Otto Schmid. Paul Gerhardt-Jahr 1907. Die Musik und die Psycho-Physiologie, von Elsbeth Friedrichs-Jena. Christine Nilsson. Deutschland über alles. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Gotha; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Briefkasten.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Zum Beginn des zweiten Jahrzehnts der Blätter.

Es war eine Lust, die Geschehnisse auf musikalischem Gebiete in den letzten 10 Jahren mitzuerleben, zu sehen, wie bedeutende schöpferische Talente um die Ewigkeitspalme rangen, und mitzugenießen, wenn nachschaffende Künstler Werke der Höhenkunst neu und in Reinheit ihres Wesens erstehen ließen. Vor allem bewundernswert war die Vielseitigkeit nicht nur im Schaffen, sondern auch im Aufnehmen: Dieselbe Zeit, die sich für die Herausgabe von Palestrinas und Vittorias gesamte Werke interessierte, die eine Bachrenaissance in wahrhaft begeisternder Weise vorbereitete, Händelfeste veranstaltete und den Werken Mozarts neue Töne ablauschte, dieselbe Zeit jubelte dem Bayreuther Meister in gleichbleibender Begeisterung zu, fand mehr und mehr Gefallen an den Mysterien Lisztscher Rhythmik, berauschte sich an der heißblütigen Musik zur Salome und suchte eifrig einen gangbaren Pfad im Labyrinthe Regerscher Polyphonie. Dabei vergaß sie nicht, dem Olympier Beethoven reichlich Opfer zu bringen, vergaß nicht ihren Schubert, Schumann, Weber, Brahms, hörte gern, wenn auch etwas von oben herab, die schwungvollen Weisen Mendelssohns und schloß mit Sibelius und Sinding neue, interessante Bekanntschaften. Der aufmerksame Leser wird von all diesem reichen Leben einen Niederschlag in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik gefunden haben, die sich in ihrem Inhalte keineswegs engherzig nur auf die zwei Gebiete beschränken, die der Titel angibt, sondern alles in ihren Bereich ziehen, was dem ernsten Musikfreunde, in erster Reihe dem, der Haus- und Kirchenmusik pflegt, zu wissen not tut, wenn er sein spezielles Gebiet mit weitem Blicke und im Anschluß an das gesamte Musikleben kultivieren will. Auch in den folgenden Jahrgängen werden die Blätter mit allem, was die Gegenwart bewegt, in unmittelbarer Fühlung bleiben, namentlich durch Beurteilung zeitgenössischen Schaffens aus berufenen Federn, durch Förderung jener Talente, die wegen ihrer Eigenart in der Öffentlichkeit schwer Boden finden, durch bestimmte Stellungnahme zu den musikalischen Tagesfragen und durch Herausgabe der Werke noch lebender und schaffender Komponisten. Vor allen Dingen werden sie Verständnis für die musikalischen Taten der Vergangenheit zu erwecken suchen. Es war vielleicht noch niemals so notwendig, das Urteil über musikalische Dinge an der Vergangenheit mit ihren festen Formen und ihrer Ehrfurcht vor Ewigkeitsgesetzen zu schärfen, als in der Gegenwart, in der selbst geringe Talente in stolzem Herrenbewußtsein sich berechtigt glauben, altbewährte Formen zu zerbrechen und an ihre Stelle ihre oft winzige Individualität zu setzen. Bereits kann eine Reihe von Artikeln genannt werden, die zum Abdruck für den neuen Jahrgang im Redaktionspult liegt, z. B. Musica ficta von Prof. Dr. phil. et mus. *Hugo Riemann,* Zur Reform der öffentlichen Musikpflege von Dr. *K. Grunsky,* Mozart und die absolute Musik von *Elsbeth Friedrichs,* Die Musik im täglichen Leben, ein Beitrag zur Geschichte der musi-

kalischen Kultur unserer Tage von Prof. Dr. *W. Nagel*, Alte französische Hausmusik von Dr. *M. Arend*, Eine Studie zur geschichtlichen Entwicklung der Musik in Schweden von Dr. *Bruno Weigl*, Spohr und Wagner von *Erich Klofs*, Anselm Feuerbach und Richard Wagner von *Eugen Segnitz*, Zur neueren Oratorienmusik, I. Friedrich Kiels Christus und II. Ludwig Meinardus Simon Petrus und Luther in Worms von P. *August Wellmer*, Generalbaßschrift von *Benedict Widmann*, Die Vögel in den Werken der Tonkunst von *Franz Dubitzky*, Der Kuckucksruf bei Athanasius Kircher und die Höhe der Stimmung um 1650 von Prof. Dr. *Thomas*, Joh. Seb. Bach und die moderne Hausmusik vom Unterzeichneten, Eugen d'Albert von *Max Puttmann*, Arnold Mendelssohn, Leone Sinigaglia von *Eugen Segnitz*. — Die Reihe ausgezeichneter Mitarbeiter gibt Gewähr, daß die Zukunft das überaus günstige Urteil über die Blätter wird unterschreiben dürfen, das die Vergangenheit auf Grund von 10 Jahrgängen gefällt hat. Diesen Mitarbeitern für ihr großes Interesse an den Blättern, für ihre Treue innigsten Dank zu sagen, ist mir heute ein herzliches Bedürfnis. Ernst Rabich.

Hans Pfitzner.

Eine biographische Skizze.

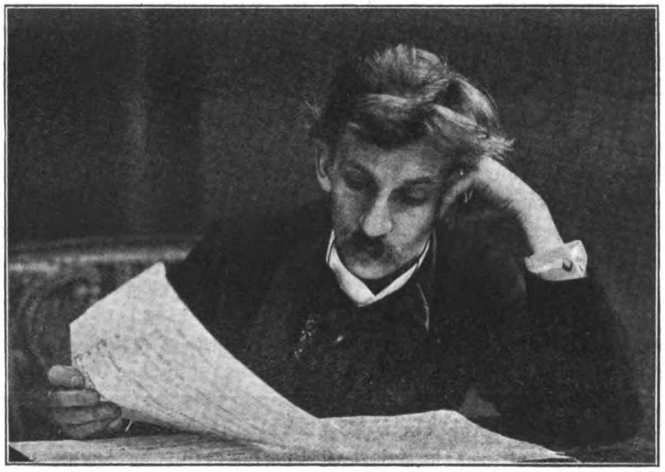
Von **Eugen Segnitz.**

Nur sehr wenigen der Tonsetzer, welche Richard Wagner nachfolgten, ist es bis heute gelungen, auch nur einigermaßen festen Fuß auf den weltbedeutenden Brettern wie im allgemeinen Musikleben überhaupt zu fassen. Die meisten unter ihnen blieben bereits auf halbem Wege stehen, da sie nur mehr vom bloßen Nachahmungstrieb, nicht aber durch das Vollgefühl der eigenen ursprünglichen Schaffenskraft auf die verlockende, aber beschwerliche und gefährliche Bahn geleitet worden waren. Denn sie faßten gerade rein äußerlich und oft sogar ganz materiell auf, was sich im Werke des Bayreuther Meisters von selbst auf dem Wege organischen Werdens gebildet hatte. Sie zermarterten sich, zersplitterten ihre oft ohnehin geringen Kräfte an anscheinend reckenhaften Stoffen; sie ahmten schon hierin Wagner nach, daß sie meinten, durch einfache, zuweilen mehr als nur naive Übertragung altgermanischer Motive in Verbindung mit der, nicht gar selten gänzlich mißverstandenen »unendlichen Melodie« jenem Großen nach- und gleichkommen zu können. Es ging bald nicht mehr ohne Tristan-Sehnsucht, Meistersinger-Kontrapunkt und Nibelungen-Orchester und viele gerieten unrettbar in ein Labyrinth von Geschmacklosigkeit und Stilwidrigkeiten. Nur einzelnen Tonsetzern war größere oder geringere Selbständigkeit gewahrt geblieben. Hatte Wagner aus dem strengeren nordischen Mythos geschöpft, so wandten sich diese alsbald zu dem leichter zu fassenden Märchen, wo sich insbesondere für das Volkstümliche und Naive, sowie auch für die Entfaltung einfacherer, wenig komplizierter Empfindung mehr Fläche und Boden darbot. Hierzu kam auch die Übermüdung der Hörerschaft: man erbaute sich an Wagners auf die Sagengeschichte fundierten Musikdramen und hielt sich allmählich fern von des Meisters Nachtretern. Nur so ist u. a. Humperdincks Erfolg als Komponist von »Hänsel und Gretel« erklärlich. Anderen wurde es weniger leicht, so mit einem Schlage in der Öffentlichkeit Terrain zu gewinnen. Aber gerade jene sind unausgesetzter Beachtung wert, die sich nach und nach durchringen, die, zwar mit außerordentlichen Kräften ausgestattet, doch erst allmählich, hindurchdringend, sich gleichsam selbst in ihrer Originalität gewinnen und durch immerwährendes Empor- und Weiterwachsen von schöpferischer Kraft von einem sicher erfaßten Punkte zu dem folgenden, höher gelegenen weiterschreiten. Es sind jene, die gänzlich unbeirrt ihren Weg verfolgen, allein der inneren Stimme ihres Dämons folgen, die sie bei immer größerer Läuterung ihres gesamten künstlerischen Wesens stets deutlicher und eindringlicher vernehmen. Denn wer den Weg gut weiß, geht auch im Nebel sicher und ihr künstlerisches Bestreben kann nur darin bestehen, ein neues Ganzes oder ein Altes neu auf die wahrste Art den Menschen nahe und in die Seele zu bringen. Nur eigenartigen Naturen aber ist dies zu vollbringen beschieden: und zu ihnen gehört *Hans Pfitzner*, der Komponist des »Armen Heinrich« und der »Rose vom Liebesgarten«.

Hans Pfitzner wurde am 5. Mai 1869 zu Moskau geboren. Sein Vater (der Nationalität nach Deutscher) war ein trefflicher Musiker, damals als Violinist im Moskauer Orchester, später als Musikdirektor am Stadttheater in Frankfurt a. M. tätig. Seine Mutter, gleichfalls von deutschen Eltern stammend, hatte unter der Leitung Villoings, eines Schülers von Anton und Nicolaus Rubinstein, sich zu einer tüchtigen Pianistin ausgebildet und sich außerdem nicht gewöhnliche wissenschaftliche Kenntnisse angeeignet. So erhielt der Knabe mit seinen beiden Geschwistern seine Ausbildung im Hause und besuchte erst nach stattgefundener Übersiedelung nach Frankfurt a. M. (vom September 1878 an) die Realschule. Pfitzner machte ausgezeichnete Fortschritte und gewann reichlich Zeit, sich bereits mit aller ihm zu Gebote stehenden seelischen Kraft ernsthaften musikalischen Studien zu widmen. Ein jeder

bedeutende Geist wirft schon in der Kindheit und Jugend helle Strahlen um sich. Auch Pfitzner war damals bereits selbstschöpferisch tätig und schrieb eine Reihe von Liedern, die ganz geeignet waren, für seine ungewöhnliche Begabung beredtes Zeugnis abzulegen.

Als Siebzehnjähriger trat Pfitzner seine Laufbahn an. Sie konnte, den Verhältnissen entsprechend, nur die des Musikers sein. Im Hochschen Konservatorium zu Frankfurt a. M. wurde er Theorieschüler des bekannten Komponisten Iwan Knorr und studierte unter James Kwast das Klavierspiel. Am Ausgange seiner Studienzeit schrieb Pfitzner ein Streichquartett, das indessen nicht veröffentlicht wurde und (als Op. 1) eine, von dem ausgezeichneten Künstler Heinrich Kiefer in den Konzertsaal eingeführte Sonate für Klavier und Violoncello. Unstreitig war aber Pfitzner der geborene Dramatiker, was auch sein Biograph P. N. Coßmann sehr scharf und mit vollstem Rechte betont. Pfitzner wandte sich frühzeitig der Bühne zu: sein erstes, dahin gehöriges Werk war die Musik zu Ibsens »Fest auf Solhaug«. Er denkt und dichtet darin für Orchester und zeigt sich, nach Tapperts treffendem Ausdruck, als seltenen Poeten und Maler. Ferner entstanden noch ein Werk (»Blumenrache«) für Altsolo, Frauenchor und Orchester, ein Scherzo für Orchester, eine Ballade »Herr Oluf« für Bariton und großes Orchester und Teile des Musikdramas »Der arme Heinrich«. Unermüdlich schuf der junge Meister, sah sich aber permanent unbeachtet. Er gab am Konservatorium in Koblenz Unterricht, bis endlich die Geduld ausging und er sich zum Hintreten vor die Öffentlichkeit entschloß. Mit großem Erfolge brachte er am 4. Mai 1893 mehrere der obengenannten Kompositionen in einem eigenen Konzerte zur Aufführung und fand lebhafteste Zustimmung bei Publikum und Kritik. Nur schade, daß man dann das große Talent Pfitzners um so beharrlicher todzuschweigen beliebte. Auch Hans von Bülow war nicht für den jungen Tondichter zu gewinnen und wäre ohnehin infolge der bald darauf ihn befallenden Krankheit nicht mehr in der Lage gewesen, Schritte für ihn zu tun.



Pfitzner verlebte darauf einige Zeit in München. Er trachtete hier darnach, sein eben vollendetes Musikdrama, den »Armen Heinrich« aufzuführen, was aber durch zuwidere Verhältnis zunächst ohne Erfolg blieb. Eine gewisse Entschädigung wurde ihm durch die Bekanntschaft mit dem musikalisch selbsttätigen Landgrafen von Hessen zu teil, der er später manches zu verdanken haben sollte. Dann lernte er in dem Ästhetiker und Musikschriftsteller Paul Marsop einen ebenso überzeugungsgetreuen Verfechter und rührigen Vertreter aller seiner künstlerischen Interessen kennen, der auf sein Wirken aufmerksam machte und sich um ihn reiches Verdienst erwarb. Da sich für Pfitzner keinerlei Aussicht zeigte, mit seinem Musikdrama zur Geltung zu gelangen, entschloß er sich, selbst zum Theater zu gehen. Seit Beginn der Wintersaison 1894 wirkte er als Volontair am Mainzer Stadttheater, wo bereits ein Freund aus der Frankfurter Studienzeit, Bernhard Sekles, als dritter Kapellmeister tätig war und ihm beim Aufgeben der Theaterkapellmeistercarriere seine Stellung überließ. Unvermutet gestalteten sich die Umstände für den jungen Komponisten günstiger, als sich der, ihm von Person gänzlich unbekannte Baritonist Sistermans für den »Armen Heinrich« interessierte und bereit war, ein Fragment daraus in einem der, unter Emil Steinbachs Leitung stehenden Mainzer Abonnementskonzerte zu singen. So gewann sich auch Pfitzners Musikdrama Freunde in Mainz. Aber freilich türmten sich allerlei Hindernisse vor der endlichen Aufführung des Werks, bis es doch schließlich gelang, den Großherzog von Hessen dafür zu gewinnen. Auch der Landgraf von Hessen, Pfitzners Kunstgenosse und Freund, traf in Mainz ein, so daß die Aufführung in den ersten Tagen des April 1895 stattfinden konnte.

Seit dieser Zeit war das Interesse für unseren Tondichter immer reger. Er blieb noch einen zweiten Winter in Mainz und veröffentlichte Ende November seine Schauspielmusik des »Festes auf Solhaug«, die denselben, stellenweise vielleicht noch größeren Beifall fand. Neue Freunde entstanden Pfitzner in dem Frankfurter Architekten Ravenstein und dem Ehepaar Hans Thoma. Am 7. Januar 1897 erschien der »Arme Heinrich« auch im Frankfurter Opernhause. Der Komponist ging

bald darauf nach Berlin, um sein Werk auch hier durchzusetzen und blieb schließlich bis auf weiteres in der Reichshauptstadt, um die ihm angebotene Stellung eines Theorielehrers am Sternschen Konservatorium zu bekleiden. Seit 1903 wirkt Pfitzner als erster Kapellmeister am Theater des Westens zu Charlottenburg, woselbst drei Jahre zuvor der »Arme Heinrich« seinen Einzug gehalten und auch 1899 schon in Prag Erfolg gehabt hatte.

Zu Pfitzners beiden Bühnenwerken hatte sein Studienfreund James Grun, ein in England geborener und aufgewachsener Deutscher, die poetische Unterlage gegeben. In musikalischer Beziehung steht der Tonsetzer zweifellos unter Richard Wagners Einfluß, hat aber ausgereiftes Talent und Eigenart genug, um selbständig zu bleiben. Er wird sicher auf der musikalischen Bühne immer sein Bestes und Bedeutendstes zu geben im stande sein. Die Behandlung solch legendarisch-mystischer Stoffe, wie sie sich im »Armen Heinrich« und in der »Rose vom Liebesgarten« darbieten, gab Pfitzners starkem, in die Tiefe gehenden und vielleicht auch zu künstlerischem Grübeln geneigten Empfinden reichliche Nahrung. Vor allem sei betont, daß in der ganzen Musik Pfitzners jede Note rein und innig empfunden, ein Teil seines Selbst ist. Das besonders Anziehende in seiner Kunst ist die Fähigkeit, ganz scharf bemessene, mit bewunderungswürdiger Konsequenz festgehaltene Stimmungen zu geben. Hierzu trägt auch sein Talent, in oft ganz eigenartiger Weise zu instrumentieren, viel bei. Er blendet nicht, noch frappiert er, aber seine Instrumentalwirkungen entspringen stets der momentanen dichterischen Idee und szenischen Situation, sie sind häufig eben so mystisch, geheimnisvoll, immer aber aufs feinste differenziert wie jene. Pfitzner wird infolge seiner Eigenart und der Unfähigkeit, sich auch nur zur geringsten Konzession an den Geschmack des großen Publikums und zu dem herbeizulassen, was augenblicklich wirkt oder »ausgesprochenes Bedürfnis« ist, auch in nächster Zukunft keinen leichten Stand haben. Es geht ihm wie es stets jeglicher künstlerischen Ausnahmsnatur ergangen ist: erst schwieg man ihn tot, dann begann man nach Leibeskräften mit Herunterreißen. Aber wo wäre ein noch so schönes modernes Werk, das Seelen mit Vorurteilen und Reaktionsgelüsten nicht verdächtig genug vorkäme, um sich a priori dagegen zu sperren? Ein so hervorragender Künstler wie Hans Pfitzner wird Anfeindungen mannigfacher Art niemals entgehen können.

Pfitzner schrieb auch ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, das trotz seiner zahlreichen Schönheiten (besonders im langsamen Satze) und seiner großen Gedankenfülle doch vorläufig leider unbekannter geblieben ist als manches andere seiner Werke. Allmählich beginnt man sich endlich Pfitzners Liedern für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung (Op. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11) zuzuwenden. Pfitzner steht in der vordersten Reihe der modernen Lyriker. Überall findet sich in seiner Lyrik seltene Kraft und Präzision des Ausdrucks und erschöpfende musikalische Nachempfindung des vorbereitenden Wortdichters. Schon die reizvolle, schönheitdurchdrungene Melodik und die meist zarten, mehr intimen Stimmungen nehmen da den Hörer gefangen. Hierzu gesellt sich zuweilen auch ein guter Humor, Ein guter Teil des großen Wertes dieser Pfitznerschen Tondichtungen liegt auch vorzugsweise in der peinlich sauberen, überaus geistreichen und fein malenden Begleitstimme des Pianofortes, welches die Singstimme häufig ergänzt und die Wiedergabe des und jenen im Gedichte enthaltenen Stimmungsmomentes übernimmt. Es steht mit aller Sicherheit zu hoffen, daß sich Hans Pfitzner durch seine ausgezeichneten lyrischen Gaben besonders den Weg öffnen werde, der ihn verdientermaßen zur Anerkennung aller jenen Leute führt, denen echte und wahre Kunst Herzens- und Gewissenssache ist.

Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts.

(Die Musica ficta. Eine Ehrenrettung.)

Von **Hugo Riemann.**

Jedem der einmal den Versuch gemacht hat, sich mit der Musik des 15.—16. Jahrhunderts zu befreunden, wird es begegnet sein, daß er auf Harmonieführungen stieß, mit denen unser modernes Musikgefühl sich schlecht abfinden kann, die er als unlogisch, halt- und sinnlos ablehnt. Selbst die Herausgeber von Werken aus dieser Zeit sind oft genug diesem Schicksal verfallen, wie die schüchternen Fragezeichen verraten, welche sie gelegentlich überschriebenen ihnen notwendig scheinenden ♭ oder ♯ beigefügt haben. Es ist ja bekannt, daß so gar manches Versetzungszeichen bis ins 17. Jahrhundert hinein als »selbstverständlich« galt, ganz besonders in den sogenannten Klauseln (Schlußbildungen, Kadenzen), welche die ältere Musik so reichlich spendet, daß man wohl geradezu gesagt hat, das eigentliche harmonische Gerüst dieser alten Musik bestehe überhaupt nur aus Klauseln und die

Harmoniebildungen außerhalb der Klauseln seien ohne Logik. Sagt doch noch *H. E. Wooldridge* im 2. Bande der Oxford History of Music (1905) S. 39, daß solche Klauseln ohne ersichtlichen Grund auftreten und eigentlich gar nichts abzuschließen haben (the close seems to spring from nowhere and to end nothing) und erklärt es für vergeblich, nach weiteren logischen Elementen der Harmonieführung zu suchen. Das ist ein hartes Urteil und es will uns gewiß wenig glaubhaft erscheinen, daß sich unsere Vorfahren Jahrhunderte lang eine Musik hätten bieten lassen, die so wenig innere Notwendigkeit besaß! Wir werden sehen, daß das tatsächlich nicht geschehen ist, daß nur in Verlust geratene Kenntnisse an einer so übeln Meinung von der Musik jener alten Zeiten schuld sind.

Man pflegt wohl alles unbefriedigende, ungenießbare, undefinierbare und gestaltlose, das die landläufige Analyse der alten Musik ergibt, auf das Konto der sogenannten Kirchentöne zu setzen, froh, daß die modernen Tonarten Dur und Moll diesen unerquicklichen Schwankungen der Harmonik ein Ende gemacht haben. Dabei vergißt man aber, daß die in den mehr nur melodisch empfundenen jedenfalls den modernen Begriff der akkordischen Fundamentierung und des voll befriedigenden Abschlusses nicht kennenden alten Kirchengesängen (gregorianischer Choral) herrschenden Prinzipien durch die seit dem 10. Jahrhundert aufgekommene mehrstimmige Setzweise allmählich durchbrochen waren und daß allerlei Lizenzen Bürgerrecht erlangt hatten, durch welche die ehemaligen Kirchentöne sich mit alleiniger Ausnahme des Phrygischen (Deuterus) in unser modernes Dur und Moll auflösten. Die Einführung von b statt h im Lydischen (Tritus) machte den Anfang (schon im 10. Jahrhundert); die Wahl zwischen b und h im Dorischen (Protus) folgte; aber sogar das fis statt f im Mixolydischen (Tetrardus) ist zurück bis 1200 nachweisbar. Die durch die Schüler Guidos von Arezzo schnell entwickelte Solmisations- und Mutationslehre gab auch bequeme Formeln für die theoretische Definition der Abweichungen von der starren Diatonik der Kirchentöne an die Hand, und als schließlich 1547 Glarean in seinem Dodekachordon zu den vier alten authentischen Tönen D—d, E—e, F—f und G—g (ohne Vorzeichen) und ihren plagalen Nebenformen zwei neue C—c (Ionisch) und A—a (Äolisch, beide ebenfalls ohne Vorzeichen) nebst ihren beiden plagalen Nebenformen hinzufügte, konnte er sich bereits darauf berufen, daß der erstere in den Lagen F—f (mit b) und G—g (mit fis) und der letztere in den Lagen D—d und G—g (mit b) längst allgemein gebräuchlich seien. Der vermeintliche Widerspruch der Tonalität der Kirchentöne gegen unser modernes Harmoniegefühl existierte daher schon im 16., ja auch im 15. Jahrhundert und noch früher gar nicht mehr, wenigstens nicht in der musikalischen Praxis.

Aber ein Umstand steht freilich der bestimmten Erkenntnis der Identität des Harmoniegefühls des 15. und 16. Jahrhunderts mit unserem heutigen hemmend im Wege, nämlich eben jene Selbstverständlichkeiten, die für uns heute keine mehr sind. Die musikgeschichtliche Forschung hat da eine große Unterlassungssünde gut zu machen und endlich einmal nachzuholen, was sie hätte erledigen müssen, ehe sie daran ging, alte Tonwerke in moderner Gewandung zu reproduzieren. Ihre allererste Aufgabe wäre doch gewesen, diese Selbstverständlichkeiten erst gründlich klar zu stellen, um nicht Gefahr zu laufen, die alte Musik in schlimmster Weise zu entstellen und den modernen Lesern und Hörern Steine statt Brot zu bieten. Daß selbst noch die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hie und da in schiefe Beleuchtung gerückt worden ist, d. h. daß wir auch vom Palestrinastil keine ganz korrekte Vorstellung bekommen haben, soll nicht vertuscht werden, obgleich die reaktionären Tendenzen der Komponisten dieser Zeit das Transpositionswesen stark einschränkten und damit die Zahl der Möglichkeiten von Mißverständnissen verringerten, während auf der andern Seite die radikal fortschrittlichen Bestrebungen einer sich regenden neuen Schule durch umständliche Bezeichnung dessen, was sie wollten, Irrtümer ausschlossen. Aber das 15. Jahrhundert und der Anfang des 16. Jahrhunderts, welche neuerdings der Jetztzeit durch Übertragungen in größerer Zahl nahe gebracht werden, sind durch die charakterisierte Unterlassungssünde bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden. Dem muß endlich ein Ende gemacht werden. Wir wollen bestimmt wissen: Was war denn eigentlich jener Zeit außer dem, was da stand, selbstverständlich?

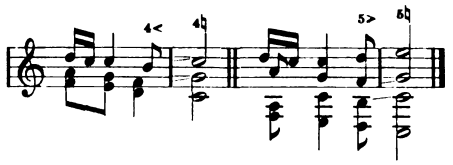
Die Antwort, welche gelegentliche Anmerkungen, Vorreden usw. von Neuausgaben oder Exkurse in historischen Werken geben, lautet:

»Selbstverständlich war:

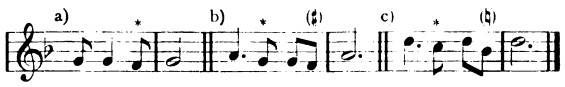
1. daß statt einer übermäßigen Quarte (Tritonus, Mi contra Fa, der berüchtigte *Diabolus in musica*) stets eine reine Quarte genommen wurde; wo also nach f steigend h oder nach h fallend f vorkommt ist b statt h bezw. fis statt f selbstverständlich.

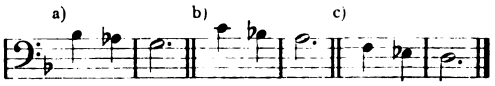
2. Bei Schlußklauseln wurde das Subsemitonium (der Leitton) der Finalis eingeführt.«

Leider ist es aber schon um diese beiden Selbstverständlichkeiten übel bestellt. Ganz verkehrt ist es, die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte (die ja ebenfalls Mi contra Fa ist) auch als Zusammenklänge für verpönt zu halten und daher bei Übertragungen in die heutige Notenschrift zu verbessern, da bereits 1490 *Adam von Fulda* diese beiden Intervalle wenigstens für Schlußklauseln, in denen dem dissonanten Intervall ein

konsonantes gleicher Stufenzahl folgt, geradezu für unentbehrlich erklärt:

Der Begriff Schlußklauseln (Actus tonati) ist aber sehr dehnbar. In vielen Fällen kann man alle paar Takte eine Klausel konstatieren, die aber oft durch Neueinsatz einer vorher pausierenden Stimme gestört wird. Das Feld, für welches somit der Tritonus und die verminderte Quinte freigegeben sind, ist daher ein sehr weites.

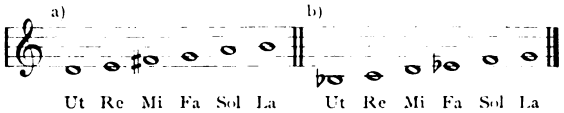
Aber selbst wo diese und andere übermäßige und verminderte Intervalle als Stimmschritte vorkommen, ist die Selbstverständlichkeit der Korrektur nicht aufrecht zu erhalten. Zunächst ist zu konstatieren, daß einer der hervorragendsten Theoretiker des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts, *Johannes Tinctoris* darüber klagt, daß bei den allerberühmtesten Komponisten seiner Zeit so oft das abscheuliche Mi contra Fa vorkomme. Und die Denkmäler bestätigen das vollauf. Übermäßige Quarten, Quinten und Sekunden sind oft ausdrücklich durch beigeschriebene Versetzungszeichen unweigerlich gefordert. Wenn man aber gar die verminderte Quinte und Quarte kategorisch ebenfalls als Mi contra Fa für unmöglich erklären will, so tut man damit dem melodischen Empfinden des 15. bis 16. Jahrhunderts bitter unrecht. Die Komponisten wußten damals so gut wie heute die ausgezeichnete Wirkung derartiger Schritte zu schätzen, wie zahlreiche Fälle des diatonischen Durchlaufens (b a g fis und umgekehrt) und wenn auch nur wenige des direkten Sprunges mit Beifügung der Accidentalen beweisen. Daß aber im Cantus bmollaris (mit ♭) der steigende Quartschritt von fis aus nicht statt b h nehmen darf, verlangt nicht nur das moderne Tonalitätsgefühl sondern ebenso auch das des 15. Jahrhunderts, und es ist übel angebrachter Respekt vor den Theoretikern, in solchem Falle fis zu verleugnen oder aus b h zu machen (vgl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich XI. 1, S. 89 bezw. 131).

Aber auch das Subsemitonium in den Kadenzen ist nicht so selbstverständlich, daß es blindlings angebracht werden kann, wo die bekannten typischen Führungen auftreten:

Die Erhöhung von f zu fis bei a, von g und f zu gis und fis bei b, von c und b zu cis und h bei c sind sogar direkt falsch, wenn unter solcher Diskantführung der Tenor einen phrygischen Schluß (mit Suprasemitonium) macht:



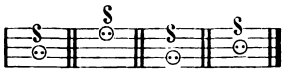
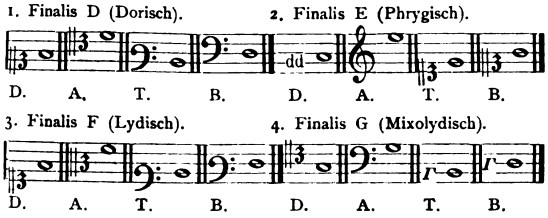
Leider gehört nun aber freilich das ♭ vor a, b oder e in sehr vielen solchen Fällen ebenfalls zu den vorausgesetzten »Selbstverständlichkeiten«.

Gegenüber der Musik des 15.—16. Jahrhunderts darf man vor allem nicht vergessen, daß derselben unser wohlgeordnetes Vorzeichnungswesen, das für Ddur 2 ♯, für Gmoll 2 ♭, für Cmoll 3 ♭ usw. bedingt, noch durchaus fremd, weil noch nicht erfunden ist. Einigermaßen häufig findet man nur ein vorgezeichnetes ♭, selten sind bereits 2 ♭ (dann auch gewöhnlich nur in einer Stimme, aber nicht in den andern) und vorgezeichnete Kreuze kommen fast gar nicht vor. Trotzdem haben wir ganz bestimmte Aussagen der Theoretiker bis zurück in den Anfang des 14. Jahrhunderts, die uns belehren, daß Transpositionen, welche D oder B als Ut setzen, also unserm Ddur oder Bdur entsprechen, häufig vorkommen:

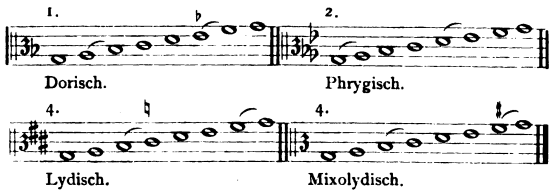


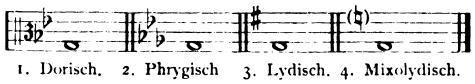
Das bedeutet aber nichts geringeres als die Versetzung sämtlicher vier Kirchentöne in die obere oder untere Sekunde und macht alle die Harmoniebildungen, die in der originalen Lage natürlich und selbstverständlich sind, eine Sekunde höher ebenso selbstverständlich z. B. für a) phrygische Schlüsse auf dem Fisdurakkord (!), für b) Schlüsse auf den Cmollakkord oder Esdurakkord u. a. m. Transpositionen dieser Art verraten sich aber in sehr vielen Fällen nur durch vereinzelte ♯ vor f und c bezw. ♭ vor h, e und a, oft genug nicht einmal vor den ersten vorkommenden Noten dieser Stufen sondern erst weiterhin. Besonders lieben es die Komponisten, an Stellen, wo das ♯ nicht das Subsemitonium in einer Kadenz trifft oder das ♭ nicht als Suprasemitonium einer phrygischen Schlußbildung in Frage kommt, durch ein ♯ oder ♭ die Transposition anzudeuten, z. B. genügt bei Stücken mit der Finalis d ein irgendwo auftauchendes ♯ vor einem sprungweise eintretenden f, um anzuzeigen, daß die Tonart nicht Dorisch (Dmoll) sondern Ddur (Ionisch) ist, oder in einem Stück mit der Finalis c ein ♭ vor e, zu verraten, daß nicht der transponierte Tritus (Cdur) sondern der transponierte Protus (Cmoll) vorliegt. Das sind gewiß »Selbstverständlichkeiten« sehr bedenklicher Art, deren Verkennen sehr großes Unheil anrichten kann!

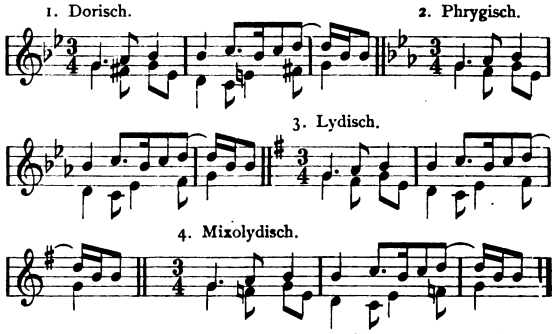
Glücklicherweise sind uns seitens einiger nachdenklicheren Theoretiker wenige gelegentliche Winke erhalten, welche trotz dieser Unvollständigkeit des Vorzeichnungswesens doch verhüten, daß schließlich jede Komposition der Zeit wie Okeghems berühmte

»Missa cujusvis (!) toni« nach Belieben in jeder der vier authentischen Kirchentonarten gesungen oder gespielt werden kann. Diese Messe erscheint mir wie eine Art Selbstironisierung der geheimniskrämerischen Notierungsweise des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Okeghem gibt nämlich den vier Stimmen des Werkes nicht nur keinerlei Vorzeichnung sondern nicht einmal Schlüssel, verrät aber durch das rätselhafte Zeichen 𝄡, wo in jeder der vier Stimmen die Finalis des beliebig zu wählenden Kirchentons ihren Sitz hat:

Jenachdem man dieses Zeichen als d, e, f oder g deutet (für Diskant und Alt eine Oktave höher als für Baß und Tenor) steht dann die Komposition im Protus, Deuterus, Tritus oder Tetartus (Dorisch, Phrygisch, Lydisch oder Mixolydisch) nämlich:

was für 2 eine zu hohe, für 4 eine zu tiefe effektive Tonlage ergibt; da aber das Unterscheidende der Kirchentöne gar nicht in verschiedener Tonlage sondern vielmehr in verschiedener Ordnung der Halbtöne und Ganztöne beruht:

Dorisch: 1 ½ 1 1 1 ½ 1; Phrygisch: ½ 1 1 1 ½ 1 1;
Lydisch: 1 1 ½ 1 1 1 ½; Mixolydisch: 1 1 ½ 1 1 ½ 1;
(eigentl.: 1 1 1 ½)

so wird man vielmehr für alle vier Fälle eine Tonlage vorziehen, die allen Stimmen bequem ist, d. h. weder dem Sopran zu hoch noch dem Baß zu tief liegt. Dem entspricht am besten die Domizilierung aller vier Finales auf der Tonhöhe von g bezw. g'. Die vier Tonarten sind dann natürlich durch Kreuze oder Been innerhalb der Oktave g – g' herzustellen:

Da aber das Dorische durch die erniedrigte Sexte zu unserem Moll geworden ist und das Lydische durch die erniedrigte Quarte zu unserem Dur, so ist die zweckmäßigste Vorzeichnung vielmehr:



Wie nun je nach der Wahl des einen oder des anderen Kirchentones die Klauseln auf Grund derselben Notierung verschieden auszufallen haben, wird als selbstverständlich vorausgesetzt, z. B. wird der Anfang des Sanctus die Form annehmen:

Doch unterscheiden schon *Glarean* (1547) bei der Besprechung dieser Messe nicht mehr den mixolydischen Ton vom Lydischen, da ja durch Annahme von fis statt f das Mixolydische mit dem Lydischen identisch wird.

Eine solche Bestimmung, dasselbe Stück nach Belieben in dem einen oder dem anderen Kirchentone auszuführen, ist natürlich ein ganz besonderer Ausnahmefall und dokumentiert sich als solcher hinlänglich durch die fehlenden Schlüssel. Die kleine Probe genügt ja, darzutun, daß der Charakter, der Stimmungsausdruck durch die Wahl des einen oder des anderen Kirchentones ganz gewaltig verändert wird, daß also die Freistellung der Wahl die wechselnde Verfügung über hochbedeutende Ausdrucksmittel bedeutet. Es versteht sich aber von selbst, daß, abgesehen von diesem und ähnlichen Experimenten, vielmehr der Komponist gerade dieses Mittel von vornherein entsprechend dem beabsichtigten Ausdrucke in ganz bestimmter Weise ausnutzen und dasselbe zu einem integrierenden Bestandteile des Werkes machen wird. Aber *Glareans* Anmerkung (S. 455) öffnet uns die Augen für die Erkenntnis, daß unsere bisherige Behandlung solcher älteren Werke in Übertragungen für die heutige Praxis leider in gar vielen Fällen, ohne es zu wollen und ohne dazu vom Komponisten Erlaubnis zu erhalten, in ganz ähnlicher Weise den Ausdruck durch Annahme eines anderen Kirchentones als den gemeinten, gefälscht hat. Und das einfach darum, weil wir die wichtigsten Selbstverständlichkeiten um ein paar minder wichtige aus dem Auge verloren haben.

Glarean sagt nämlich (Dodekachordon S. 31):

Jedes Musikstück hört entweder mit Re oder mit Mi oder mit Ut auf,

d. h. jedes Stück steht entweder in der Dorischen oder der Phrygischen oder Lydischen Tonart. Er läßt damit den Unterschied des Lydischen und Mixolydischen fallen, indem er beide nicht nur miteinander sondern auch dazu noch mit

dem von ihm neu aufgestellten Jonischen (C—c) identifiziert. C ist ihm Ut naturale, F = Ut connexum, g = Ut disjunctum (Ausdrücke die darauf basieren, daß in dem Hexachord auf C weder h noch b vorkommt, in dem auf F b [synemmenon, conjunctum, connexum], in dem auf G aber h [diezeumenon, disjunctum]). Ebenso ist für ihn das Dorische (D—d) mit dem Äolischen (A—a) identisch und auch G—g mit b ist ihm selbstverständlich dorisch, d. h. es hat die Finalis Re:

Hexachordum

naturale:	C	D	E	F	G	A	
	Ut	Re	Mi				
connexum:				F	G	A	B C D
				Ut	Re	Mi	
disjunctum:					G	A	H C D E
					Ut	Re	Mi

Diese drei bereits im 12. Jahrhundert als Grundlage der Solmisationslehre aufgestellten Hexachorde geben zunächst jedem der drei von *Glarean* unterschiedenen Finaltöne (Ut Re und Mi) dreierlei Tonlagen — man beachte aber besonders, daß Fa und Sol, die doch eigentlich die Finales des Tritus und Tetartus sind, fallen gelassen und durch Ut ersetzt sind —:

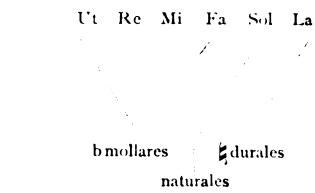
C = Ut : C D E F G A H C (Cdur)
F = Ut : F G A B C D E F (Fdur)
G = Ut : G A H C D E Fis G (Gdur)

D = Re : D E F G A H (B) C D (D dorisch, Dmoll)
G = Re : G A B C D E (Es) F G (G dorisch, Gmoll)
A = Re : A H C D E Fis (F) G A (A dorisch, Amoll)

E = Mi : E F G A H C D E (E phrygisch)
A = Mi : A B C D E F G A (A phrygisch)
H = Mi : H C D E Fis G A H (H phrygisch).

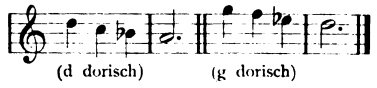
Aber damit ist das Gebiet der Transpositionen keineswegs abgeschlossen; schon Johannes de Muris (de Francia) um 1320 redet von D = Ut als einer ganz gewöhnlichen Sache, besonders in der weltlichen Musik (Cantilena) und John Hothby (gest. 1487) geht soweit, Ut = Fis und Ut = Des aufzustellen! Pietro Aron (1. Hälfte des 16. Jahrh.) sagt aber geradezu, daß jeder Ton Ut, Re, Mi, Fa, Sol oder La sein könne (vgl. die tabellarischen Aufweisungen in seinem Compendiolo II. cap. 60) und gibt damit erst diesem System der Transpositionen die letzte Abrundung. Durch die Fülle damit sich ergebender Möglichkeiten weist aber Glareans oben gegebener Satz den einfachen Weg: Jedes Stück schließt entweder mit Ut oder Re oder Mi!

Die alten Theoretiker haben aber auch früh bemerkt, daß jedes Hexachord aus zwei Hälften besteht und die drei oberen Töne desselben den drei unteren ihrer tonalen Natur nach innig verwandt sind. Schon *Adam von Fulda* und nach ihm viele andere ordnen die 6 Töne in drei Paare mit der Charakteristik (Proprietates vocum):

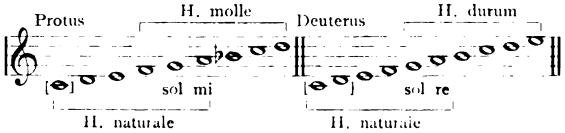


Ut und Fa heißen nämlich b mollares, weil sie unter sich den Halbton haben, also ähnlich wirken wie b (über a) und wie alle durch ♭ erniedrigten Töne (vgl. G. Kellers »naturally flat notes« in meiner Geschichte der Musiktheorie S. 301), Mi und La heißen ♮ durales, weil sie über sich den Halbton haben wie h und alle durch ♯ erhöhten Töne (Kellers »naturally sharp notes« das.); die restierenden Töne Re und Sol heißen naturales, weil sie weder nach oben noch unten weisen (außerhalb des Halbtonintervalls stehen). Diese wichtige Unterscheidung enthüllt uns wieder einige Selbstverständlichkeiten. Ebenso wie nämlich unter Fa stets Mi liegt, so liegt unter Ut ebenfalls stets Mi, wenn nur dieser eine Ton unterhalb vorkommt. Wo also D = Ut gesetzt ist, liegt unter D ebenso selbstverständlich Cis, wie unter c im nicht transponierten Satze h liegt (Subsemitonium, ohne Mutation, vgl. Geschichte der Musiktheorie S. 338). Und ebenso wie über Mi Fa liegt, liegt auch über La ein Fa, ein Halbton, wenn nur diese eine höhere Stufe berührt und wieder gewendet wird (ebenfalls ohne Mutation). Die alte Regel ist ja: »*Una voce super La semper canendum Fa.*« Wo also z. B. in G dorisch (F = Ut, D = La) die E Stufe als höchste vorkommt, ist Es durchaus selbstverständlich.

Aber im Herabsteigen von g zu d nimmt g Dorisch (ebenso wie das nicht transponierte Dorisch im Herabsteigen von d zu a) den Halbton über La:

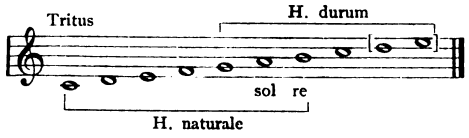


d. h. Dorisch ist im 15. Jahrhundert bereits wirkliches Moll im heutigen Sinne und macht auch die Klauseln auf seiner vierten Stufe nicht mit der Dur- sondern mit der Mollharmonie. Seine Skala aufwärts benutzt das h doch nur als Brücke zum Leittone, wo ein Schluß auf d folgen soll. Für die Praxis des 15. bis 16. Jahrhunderts verbindet mit dem Hexachordum naturale prinzipiell der Protus das Hexachordum molle, der Deuterus dagegen das Hexachordum durum:



Der Tritus liegt ja eigentlich von f bis f mit ♭, in welcher Form er das Hexachordum molle nach oben durch das Hexachordum naturale verlängert;

der Tetrardus von G bis g (mit f!) verbindet das H. durum mit dem H. naturale; die von Ut bis Ut laufende an Stelle beider getretene Form c — c kennt das b nur noch als gelegentliche Melodiespitze (Fa supra La) und verbindet wie der Deuterus das H. naturale mit dem H. durum:



d. h. der Protus mutiert ascendendo mit mi für la, descendendo mit la für mi, der Deuterus und Tritus vertauschen dagegen la mit re.

Das Subsemitonium von Re und La (bei Schlüssen auf Re oder La) ist wohl eine sehr begreifliche Analogiebildung des Subsemitoniums von Fa, Ut und Sol. Eine Motivierung desselben hat keiner der alten Theoretiker versucht; das Subsemitonium der voces naturales und voces ♮durales zerstört ja doch deren proprietas vollständig und macht sie zu voces bmollares, hat also zwischen solchen Ausführungen überhaupt keine Stelle. Trotzdem steht sein hohes Alter außer allem Zweifel. Schon die beiden Franco heben die Vortrefflichkeit der großen Sexte vor der Oktave, der großen Terz vor der Quinte und der kleinen Terz vorm Einklange hervor und die Déchantierregeln (Gesch. d. Mth. S. 123 ff.) schematisieren solche Fortschreitungen mehr und mehr. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts aber (Marchettus von Padua, Johannes de Muris) ist die Verwandlung der kleinen Sexte in die große im Übergange zur abschließenden Oktave selbstverständlich.

(Schluß folgt.)

Lose Blätter.

„Flauto solo in Dresden."

Die erste „Tat" unserer Königl. Hofoper nach den Sommerferien war die Erstaufführung der einaktigen komischen Oper — Pardon, des „Musikluststpiels" „Flauto solo" von *Eugen d'Albert* am 15. August. Das Werkchen, das bereits vor längerer Zeit angenommen worden war, ging in Abwesenheit des Generalissimus *von Schuch* in Szene, worin Kenner der hiesigen Verhältnisse schon kein Vertrauensvotum erblicken wollten. Als es die „Abreise" aus der Taufe zu heben galt, da war er zur Stelle gewesen. — Nun, soll man es ihm verargen, dafs er wählt, da er eben die Wahl hat? Und hat er nicht wieder bewiesen, dafs er die Sachlage richtig beurteilte? „Flauto solo" ist keine „Abreise"! — Aber das Werkchen mufste „gegeben" werden. Das war man d'Albert schuldig, der so oft und oft selbstlos seine Künstlerschaft in den Konzerten der Königl. Kapelle bewährte. Und dann, die Zeit sehnt sich ja auch wieder nach einer leichten, vergnüglichen Unterhaltung. Nach den anstrengenden Genüssen, die dem modernen Kulturmenschen im seriösen musikalischen Drama der Gegenwart („Salome") und jüngsten Vergangenheit („Tristan", „Ring") winken, dürstet er gleichsam nach Erholung, nach der Kompliziertheit will er Einfachheit, nach der höchsten Anspannung der Sinne und Nerven ein flüchtiges ergötzliches Spiel. Mit andern Worten, es ist wie in den Zeiten, da sich der opera seria das Intermezzo als „Satyrspiel" zugesellte, das Intermezzo, das gleichsam die Mutter der opera buffa war. Ob wir nicht auch wieder zu einer Blüte der letzteren kommen werden, wie zur Zeit der Anfossi, Cimarosa und Konsorten? Nur mit dem Unterschied, dafs sich diesmal alles auf dem Boden der deutschen Kunst abspielen wird. Eugen d'Albert ist schon in gewissem Sinne ein Fortschrittsmann mit seinen jetzigen Ambitionen als Komponist komischer Oper. Aber diesmal leitete ihn keine so glückliche Hand bei der Wahl seines Textes, wie damals bei der „Abreise". Diesem Werkchen liegt ein wirkliches altes Lustspiel zu Grunde, ein Bühnenstück, das auch losgelöst von der Musik ganz nett und unterhaltend ist. Das ist bei „Flauto solo" nicht der Fall. Hans von Wolzogen, der Wagner-Schriftsteller — nicht zu verwechseln mit Ernst von Wolzogen, dem „Überbrettler" und Librettisten der „Feuersnot" — reicht an den vormärzlichen Steigentesch nicht heran. Sein Versuch, aus einer von Nicolai in seinen Anekdoten über König Friedrich II. mitgeteilten „Historia" ein Lustspiel zu machen, blieb — Versuch. Doch hören wir erst diese „Historia", die uns an den Hof des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. versetzt, in der Originalfassung d. h. so, wie sie uns Nicolai erzählt. Dabei sei nur vorangeschickt, dafs dieser Monarch eine fast ausschliefsliche und unbegrenzte Vorliebe für Blasinstrumente hatte und dafs er seine künstlerischen Bedürfnisse durch das von seinem Kapellmeister Gottfried Pepusch geleitete Hoboistenkorps der Potsdamer Grenadiere befriedigen liefs.

„Auf eine Anregung hin, die er in einem der Tabakskollegien des Königs erhalten, fiel es Pepusch ein, so lesen wir bei Nicolai, einen ‚Schweine-Kanon' zu komponieren, d. h. ein Scherzstücklein für 6 Fagotte, die er als Porco primo, Porco secondo usw. bezeichnete. Der König ward durch diese Musik seines Kapellmeisters sehr überrascht. Er liefs sie oft wiederholen und hielt sich allemal den Bauch vor Lachen. Das Stück war nun noch im Gange, als der Kronprinz (d. i. der nachmalige Friedrich der Grofse) zur Exerzierzeit vor der Revue nach Potsdam kam. Dieser liebte bekanntlich von den Blasinstrumenten nur die Flöte, und bei ihm und in seiner Gesellschaft herrschte überdies ein feinerer künstlerischer Geschmack. Kein Wunder also, dafs man kräftig seine Glossen über die Schweinchen-Musik machte, und dafs er selber, der bekanntermafsen einen fertigen Witz hatte, dieses Stück bei Tafel mehrmals weidlich durchzog. Da fügte es sich denn, dafs Pepusch einmal über den Paradeplatz ging, als der Kronprinz sein Regiment exerzierte. Dieser liefs den alten Herrn zu sich rufen und sagte ihm mit anscheinender Ernsthaftigkeit, er habe gehört, dafs der Herr Kapellmeister eine schöne neue Musik gemacht habe, und wäre begierig, sie zu hören. Darauf ersuchte er ihn, sie doch diesen Nachmittag bei ihm aufzuführen. Pepusch wollte der Sache ausweichen

und versicherte, es wäre nur eine Kleinigkeit, nicht würdig, von Sr. Königl. Hoheit gehört zu werden. Der Kronprinz aber versicherte ihm, er habe wohl gehört, dafs es eine gelehrte 6stimmige Musik sei und er bäte sich es aus, sie von den Virtuosen, für die sie gemacht worden, zu hören. — An diesem Nachmittag nun war bei dem Kronprinzen eine grofse Gesellschaft versammelt worden, um das Stück zu hören und sich über den Komponisten lustig zu machen. Mitten im Saale standen sechs Pulte, und die Hofleute lachten schon im voraus darüber, wie daran würde gegrunzt werden. Pepusch kam endlich mit sieben Hoboisten. Er legte seine Musik ganz ernsthaft selbst auf die Pulte auf und als alle sechs belegt waren, sah er mit einem Notenpapier im Saale umher. Der Kronprinz kam auf ihn zu und sagte: Herr Kapellmeister, sucht Er etwas? Es wird noch ein Pult fehlen, antwortete Pepusch. Ich dachte — versetzte der Kronprinz — es wären nur sechs Schweine in seiner Musik. Ganz wohl, Ew. Königl. Hoheit, versetzte Pepusch, aber es ist da noch ein Ferkelchen gekommen — Flauto solo!" —

Es ist nun leicht ersichtlich, dafs die Dramatisierung dieses Geschichtchens seine Schwierigkeiten hatte, jedenfalls aber hätte die Pointe derselben, der Schweinekanon, nicht derart als Pointe des Stückes benutzt werden dürfen, dafs sich das gesamte Interesse auf seine musikalische Fassung und Aufmachung konzentrierte. Wie denn war mit ihm eine grofse Wirkung zu erzielen? Über einen gelungenen „musikalischen Scherz" war selbst günstigenfalls nicht hinauszukommen. Die eigentliche Pointe des Stückes mufste sich aus einer Handlung ergeben, die zu konstruieren natürlich dem Librettisten oblag. Aber Wolzogen ist eben kein Lustspieldichter. Notdürftig stellte er einige Motivchen zusammen, damit auf der Szene etwas vorgeht. Die alte Geschichte von der Rivalität deutscher und wälscher Musik und Musiker wird benützt, um dem Kapellmeister Pepusch in der Kunst und in der Liebe über seinen Rivalen den Maëstro Emmanuele triumphieren lassen. Das Ewigweibliche dabei repräsentiert eine italienische Primadonna, die sich als — Tirolerin entpuppt. Kurz und gut, das Libretto von „Flauto solo" steht auf schwachen Füfsen, und das mufste schliefslich auch auf die Musik rückwirken.

Eugen d'Albert fliefst zunächst die melodische Ader recht spärlich in dieser seiner neuesten Partitur. Es fehlt selbst an nur einigermafsen nachdrücklicher wirkenden Weisen, wie sie nun einmal unentbehrlich in einer komischen Oper sind. Dann aber ist auch sonst seine Tonsprache ohne jenen leichten Flufs, der z. B. seiner „Abreise" zu eigen war und ihren besonderen Vorzug ausmachte. Hier, in „Flauto solo" reifst der „Faden" der Konversation nur zu oft ab, und dann wird das Gewebe zumeist erst mittels Meistersinger-Reminiszenzen wieder zusammengezogen. Mit andern Worten, die Partitur der kleinen Oper ist nicht das Produkt der Inspiration, d'Albert „komponierte" vielmehr seine Musik zu dem nicht minder „komponierten" Text so gut es ging. — Der Erfolg des Werkchens war seinem Wesen entsprechend, die Aufnahme war freundlich, aber auch nicht mehr. Ein Mehrer des Komponistenruhms des grofsen Pianisten ist es jedenfalls nicht und einen „Siegeslauf" über die dentschen Bühnen wird es auch nicht machen. Um die hiesige Aufführung, die von Herrn Kapellmeister *Hagen* geleitet wurde, machten sich besonders Herr *Scheidemantel* (Pepusch) und Frau *Wedekind* (Peppina alias Pepi) verdient, nächst ihnen die Herren *Rains* (Fürst Eberhardt = der König Friedrich Wilhelm I. der Original-„Historia"), *Rüdiger* (Prinz Ferdinand = Friedrich der Grofse) und *Erwin* (Emmanuele). Otto Schmid.

Paul Gerhardt-Jahr 1907.

Der XIX. Deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag, welcher in den ersten Tagen des September in Schleswig abgehalten wurde, brachte des Erbauenden und Belehrenden viel. Interessant waren besonders die Ausführungen des Superintendenten D. *Nelle* in Hannover über die Paul Gerhardt-Feier im Jahre 1907. Als vornehmste Aufgabe für diese Feier stellt er hin, die liturgischen Sätze in der Lyrik Gerhardts zu heben, und vor allem Sorge zu tragen, dafs sie durch entsprechende Auswahl und Darbietung der Strophen eines Liedes als Ganzes der Gemeinde an heiliger Stätte eindrücklich und unvergefslich werden. *Nelle* führt dazu aus: Diese Aufgabe wird um so anziehender, als bei Gerhardt — wie bei keinem anderen Dichter unserer Kirche — die Möglichkeit vorliegt, zu einer ganzen Reihe von Feiern des Kirchenjahres die reichliche Liederausstattung ausschliefslich aus seinem Schatze zu bestreiten. Solche Feiern ausschliefslich mit Gerhardtliedern bieten sich schier für das ganze Jahr von Neujahr bis Silvester dar. Zu Neujahr, im Anfang der Passion, am Karfreitung, zu Ostern und Pfingsten, zum Erntefest, zum Totenfest, im Advent, in der Weihnachtszeit und zu Silvester — zu diesen zehn Festtagen oder Festzeiten haben wir herrliches Gerhardtgut, das einen reichen und festlichen Wechsel der Lieder nach Inhalt, Bau und Ton für je einen Festgottesdienst in diesen Festzeiten ermöglicht. Voraussetzung dabei ist, dafs die Gemeinde an bestimmten Stellen der Lieder im Wechsel mit einem Kirchenchore oder einem Kinderchore oder im Wechsel von Männer und Frauen singt, ebenso, dafs zu den einzelnen Feiern besondere Gottesdienstordnungen für die Hand der Gemeinde gedruckt werden. Aber auch wo ein solcher Wechselgesang nicht zu ermöglichen wäre, sollte man an den genannten Festen im Paul Gerhardt-Jahre je einen Gottesdienst durch ausschliefsliche Verwendung von Gerhardtliedern auszeichnen. So wird das Gedächtnis Paul Gerhardts auf eine einzigartige, dazu auf die allein seiner Bedeutung entsprechende Weise gottesdienstlich gefeiert.

Sollen die Feiern im Jahre 1907 in einer würdigen und erhebenden Weise begangen werden, so gilt es, unverzüglich mit den Vorarbeiten dazu zu beginnen. Geistliche, Lehrer, Organisten, Chorleiter, Leiter der Kindergottesdienste und der christlichen Vereine und Anstalten in der Gemeinde müssen dazu zusammenwirken. Sämtliche Gerhardtlieder des Gesangbuches müssen der Gemeinde vertraut werden; ein wesentliches Mittel dazu ist, dafs sie reichlich gesungen und fleifsig auswendig gelernt werden, und das nicht blofs von der Jugend. Eine wichtige und fröhliche Arbeit wird es sein, nicht nur in der Schule, sondern überall in der Gemeinde die sämtlichen Melodien der Gerhardtlieder des Gesangbuches sich zu festem und festlichem Besitze zu machen. Die Gottesdienstordnungen sind so bald wie möglich aufzustellen, damit die Kirchenchöre ihre bedeutsame, schwere und verheifsungsvolle Aufgabe in Angriff nehmen können.

Ist solches gottesdienstliche Schaffen wahrlich eine Tat, da es ja die Freude an unserer Kirche, ihren Liedern und

ihren Feiern mächtig hebt — und damit auch die Freude an dem Herrn der Kirche, der solche Güter uns gab und gibt —, so wird die evangelische Gemeinde sich daran doch nicht genügen lassen. Sie wird sich dadurch vielmehr wecken lassen zu Taten der Liebe. In Paul Gerhardts Liedern quillt mehr Trost, mehr echter, ewiger, seliger Trost, als in den Liedern aller Dichter der Welt. Deshalb wird sein Geburtstag gewifs hin und her in evangelischen Landen Stiftungen ins Leben rufen, durch die Trauernde getröstet werden.

Für die sichtlich im Flusse befindlichen Gesangbuchsbewegung dürfen wir vom Paul Gerhardt-Jahre reichliche Förderung erhoffen. Zwar die Schaffung neuer, guter Gesangbücher ist in den meisten Provinzial- und Landeskirchen vollbracht. Aber vielen, ja den meisten dieser Gesangbücher fehlt es noch an einem Anhange geistlicher Volkslieder, an Ausgaben mit Noten, an Drucken in abgesetzten Verszeilen, an mustergültigen Dichterangaben, an künstlerischem Bildschmuck. Hier liegen Aufgaben für das Paul Gerhardt-Jahr, nach deren Lösung sich auf dem Titel des also erneuerten Buches der Zusatz „Neue Ausgabe 1907" rechtfertigen und der Gemeinde das dauernde Gedächtnis an ihren geliebtesten Dichter um so lebendiger machen wird.

So vollzieht sich die Lösung der uns für die Jahrhundertfeier der Geburt Gerhardts gestellten Aufgabe nicht an einem Tage noch in einer Tat. Sie ist vielmehr die Säearbeit eines ganzen Jahres, der eine reiche Ernte für die Gegenwart und Zukunft nicht fehlen wird: die neu angefachte Liebe unseres evangelischen Volkes zu seinem Kirchenliede und zugleich zu all dem Grofsen und Guten, davon dies Kirchenlied als sein vornehmster Vertreter unser Paul Gerhardt singt und sagt.

Die Musik und die Psycho-Physiologie.

Vor etwa zwei Jahrzehnten gehörte die Pianistin *Marie Jaell* noch zu den bemerkenswerten Erscheinungen des öffentlichen Konzertlebens. Ihr Spiel wirkte durch eine minutiöse, klar gegliederte und fein abgewogene Technik Aus dieser Fähigkeit heraus hat die Künstlerin es unternommen, ein neues System aufzubauen, eine neue Klavierlehrmethode zu konstruieren. Die Grundlagen zu dieser Methode hat sie sich bei der exakten modernen Wissenschaft geholt, indem sie sich vor längeren Jahren vom Konzertleben zurückzog, um durch ein rationelles Studium der mechanistischen Naturerklärung den Prozefs zu erkennen „durch welchen sich unsere organischen Funktionen in harmonische oder unharmonische Klänge verwandeln". Die Resultate dieser Studien liegen heute vor unter dem Titel „Die Musik und die Psycho-Physiologie" von Marie Jaell. Aus dem Französischen übersetzt von Franziska Kromayer. Strafsburg, Strafsburger Druckerei und Verlagsanstalt vorm. R. Schultz & Co., 1905. Preis brosch. 2 M.

Die bedauerliche Neigung, den gesamten musikalischen Lehrstoff in eine materialistische Schablone zu pressen, überwuchert in dieser Klavierpädagogik stark, und das ist schade um der vorzüglichen Aufschlüsse und Lehren willen, die unter dieser wunderlichen Behandlung verborgen liegen. Viele Leser und besonders die vielbeschäftigten Musiklehrer werden das Buch kopfschüttelnd und unbefriedigt aus der Hand legen noch ehe sie sich hineingearbeitet haben in den eigentlich musikalischen Stoff.

Es handelt sich zunächst darum, „die Musik in Verbindung mit der Vervollkommnung organischer Mechanik des ausübenden Künstlers zu bringen". Der Lehrer mufs sich also von vornherein auf mechanischen Standpunkt stellen. Er hat es mit einem bildungsfähigen menschlichen Organismus zu tun, der durch das Mittel des Klavierspiels zur unfehlbar sicher funktionierenden musikalischen Persönlichkeit umgeschaffen werden soll. Um die organischen Funktionen, welche den Keim des musikalischen Klanges und des musikalischen Ausdrucks in sich tragen, handelt es sich, also um das Tastgefühl, den richtigen Anschlag, durch den der Mensch musikalisch wird, weil „die Bewegung jedes Fingers durch den ihr eigenen speziellen Charakter gewisse Rückwirkungen auf die Gehirntätigkeit ausüben kann". Demnach bildet die Eingangspforte für die musikalische Erziehung die Fingerspitze. — Aber man mufs das eben selbst lesen, um ein völliges Verständnis der Jaellschen Theorie zu gewinnen.

Richtig verstanden d. h. ihrer physiologisch wissenschaftlichen Fassung entkleidet sind alle die vorgetragenen Theorien gar nicht zu beanstanden, nur die Behandlung macht sie ungenieſsbar, es ist eine Schablone, die in ihrer Anwendung an die Zeit des Hegeltums erinnert, in der die geistreichsten und an sich bedeutendsten musik-theoretischen Auslegungen und Belehrungen in den Rahmen Hegelscher Dialektik gepreſst wurden.[1]) Solche Sinnverdunkelungen sind um so beklagenswerter, je höher der sachliche Wert des behandelten Gegenstandes steht.

Fassen wir die Summe dieses Wertes, so ergeben sich folgende Resultate:

Erstens lehrreiche Beobachtungen der Anschlagsphänomene, Kraftbetätigung — Kraftkonzentration — Kraftersparnis — mit einem Wort eine Diätetik der Muskelkraft neben der Individualisierung des Fingers.

Zweitens Bemerkungen über den Einfluſs des geregelten Druckes auf die Klangfarbe und die Bildung des Klangsinnes durch den Anschlag. (An dieser Stelle verwechselt die Verfasserin Klangsinn und Gehörssinn; denn man kann unmöglich durch das Klavier mit feiner temperierter Stimmung den Sinn für reine Tonverhältnisse, also das was wir das musikalische Ohr nennen, ausbilden.)

Drittens beherzigenswerte Bemerkungen über die Mifsbräuche beim Üben und eine vernünftige Regelung des Übens qualitativ und quantitativ, sowie Sichtung des Übungsstoffes. Man möchte diese Betrachtungen als Sonderausgabe den Klavierschülern auf den Weg geben. Das Vortragskapitel behandelt Frau Jaell in ihrer geistreichen Weise, geht aber formell nur bis zu jener Grenze, wo sich die Gebiete des wissenschaftlich Erforschbaren und Zugänglichen und des Unerforschbaren und Unzugänglichen scheiden. Da sie — unter der deutlich ausgesprochenen Voraussetzung, dafs das, was wir die musikalische Seele nennen, eine längst überwundene Hypothese sei — gar nicht unternimmt, in das Innere der menschlichen Natur einzudringen, mufs sie an dieser Grenze halt machen.

Von Ehrfurcht vor der Kunst, von feinem Geschmack und Kunstverständnis zeugt das Kapitel über unsere musikalischen Meister und den Einfluſs ihrer Werke auf die ästhetische und sittliche Bildung der Schüler sowohl als auch auf die ästhetische und sittliche Bildung der Hörer, des Konzertpublikums. Das sind Betrachtungen

[1]) Z. B. Moritz Hauptmanns „Natur der Harmonik und Metrik".

einer reifen, hochgesinnten Frau und erfahrenen Künstlerin, die frei von Eitelkeit und Ruhmsucht nur die Wahrhaftigkeit in der Kunst und die reinigende Kraft künstlerischer Wirkungen im Auge hat.

Die geschickte Übersetzung des französisch geschriebenen Werkes haben wir einer warmen Anhängerin der Jaellschen Methode zu danken. In ihrem Vorwort spricht sie von durchschlagenden Lehrerfolgen, die sie bei also unterrichteten Schülern beobachtet habe.

Elsbeth Friedrichs-Jena.

Bach als Gymnasiast in Eisenach.

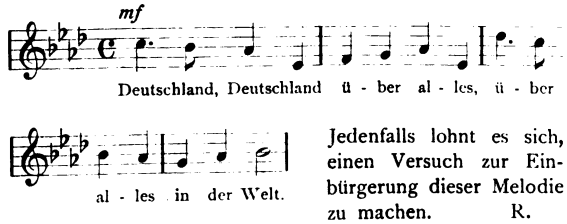
Die Blätter für Haus- und Kirchenmusik brachten in ihrer Bach-Nummer im 9. Jahrgang aus der Feder des Prof. Dr. *Thomas* ausführliche Mitteilungen über Bachs Ohrdrufer Schulzeit. Wer sich für diese Angaben interessiert, wird auch gern lesen, was kürzlich der Geh. Hofrat Dr. *Weniger*, jetzt in Weimar, früher Gymnasiallehrer in Eisenach, über Bach als Gymnasiast in Eisenach — wie wir der Allgem. Musikzeitung entnehmen — schreibt. Er sagt: „Mit besonderer Teilnahme begegnet man in den alten Gymnasialberichten der Jahre 1693, 1694 und 1695 dem Namen Johann Sebastian Bach. Er steht in der Liste der Quintaner zu Ostern 1693 unter No. 47, daneben, mit anderer Tinte geschrieben, die Ziffer 96, d. i. die Zahl der im verflossenen Schuljahr versäumten Stunden. Auf ihn folgt unter No. 48 Johannes Jakobus Bach, sein 3 Jahre älterer Bruder, und weiter unten unter No. 58 ein Johannes Friedericus Bach. Auch im folgenden Jahre 1694 sitzen alle drei noch in Quinta, aber Johann Sebastian ist nun der 14. geworden und hat nur 59 Stunden gefehlt. Zu Ostern 1694 müssen die drei Brüder versetzt worden sein, denn in der Liste von 1695 stehen sie unter den Quartanern der Unterabteilung. Johann Sebastian hat die laufende No. 23, Johann Jakob 25. Zwischen beide ist als 24. ein neu Aufgenommener, Joh. Adam Guttheil gesetzt. Sebastian Bach hat aber in diesem Jahre 103mal gefehlt. Von da an verschwindet sein Name aus den Verzeichnissen, doch ist er auffallenderweise auch nicht unter den Abgegangenen aufgeführt. Da nun aber feststeht, dafs der Vater Ambrosius Bach im Jahre 1695 starb, und der ältere Bruder Christoph den Knaben zu sich nach Ohrdruf nahm, wird die Sache erklärlich: er ist aufser der Zeit abgegangen. Johann Sebastian Bach ist 1685 am 23. März alten Stils getauft worden. Er hat also das Eisenacher Gymnasium in seinem achten, neunten und zehnten Jahr besucht. Es ist kaum zu bezweifeln, dafs Sebastian Bach in der letzten Zeit seines Eisenacher Aufenthaltes an den Leistungen des Schülerchors teilnahm und auch mit der Kurrende singend durch die Strafsen gezogen ist, wie zweihundert Jahre vorher der Knabe Martinus Luther."

In Eisenach fehlt nach obigen Ausführungen Bachs Name in der Liste der Abgegangenen, in der Ohrdrufer Matrikel fehlt eine Angabe über Bachs Eintritt ins dortige Gymnasium, da die Schülerliste 1694/95 verloren gegangen ist. Der Tag des Abgangs in Eisenach und der des Eintritts in Ohrdruf werden deshalb wohl nie ermittelt werden können. R.

Christine Nilsson. Die einst berühmte Sängerin *Christine Nilsson* — jetzige Gräfin Miranda — konnte in diesem Sommer das 50jährige Jubiläum der Entdeckung ihres Talents feiern. Bei Gelegenheit eines Jahrmarkts in dem schwedischen Städtchen Ljungby verdiente sich die kleine, barfüfsige „Stina" durch Singen und Geigenspiel in den Wirtshäusern ihren Unterhalt. Hierbei erregte ihre schöne Stimme die Aufmerksamkeit des Amtsrichters Tornerhjelm, der sich erbot, das Kind zur Sängerin ausbilden zu lassen. Nachdem Stina noch eine „Konzertreise" zusammen mit einem Bauchredner gemacht hatte, nahm sie das Anerbieten an. Bei einer Gesanglehrerin in Halmstadt erhielt sie Unterricht bis zum ersten öffentlichen Auftreten in dieser Stadt, das in ihrem 16. Lebensjahre erfolgte. In Stockholm und Paris erweiterte sie ihre Ausbildung, 1869 erfolgte ihr erstes Auftreten in Paris, an das sich schon im folgenden Jahre ihre Welterfolge anschlossen. Zur Erinnerung an das obengenannte Jubiläum richtet jetzt die greise Gräfin in der Nähe ihres Geburtsorts, wie die Voss. Zeitg. meldet, eine Erholungsstätte für Bühnenkünstler ein.

Deutschland über alles.

Wir besprachen kürzlich eine neue Melodie von Koch zu unserer Nationalhymne und erwähnten, dafs auch früher schon Versuche gemacht worden sind, die Haydnsche Melodie zu verdrängen. Zu diesen Versuchen gehört auch die vom Königl. Musikdirektor *Fritz Lubrich*, der bei Conrad Glaser in Leipzig eine Melodie herausgegeben hat, die einen echt volkstümlichen Ton anschlägt und festlichen Schwung hat. Sie ist für eine Singstimme mit Klavierbegleitung geschrieben und beginnt:



Jedenfalls lohnt es sich, einen Versuch zur Einbürgerung dieser Melodie zu machen. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 14. September. — Es herrscht heute noch Stille, aber der musikalische Sturm wird bald anbrechen. Stärker wird er daher brausen, als je vorher, falls die Anzeichen nicht trügen. Namentlich auf dem Gebiete der Konzertmusik. Schon sind die 10. Sinfonieabende der Königlichen Kapelle angekündigt und zwar mit der Hinzufügung: Dirigent *Felix Weingartner*. Man darf wohl nicht annehmen, dafs der Vorstand der Kapelle lediglich im Hinblick auf den zwischen ihm und dem Kapellmeister noch für mehrere Jahre laufenden Vertrag diese Anzeige erlassen habe. Vielmehr wird er sich Gewifsheit darüber verschafft haben, dafs der vortreffliche Orchesterleiter auch jetzt

wieder tun werde, was er schon einmal tat. Er hatte vor zwei Jahren nämlich versichert, den Taktstock „zum letzten Male“ in den Sinfoniekonzerten geschwungen zu haben und nahm ihn dennoch wieder zur Hand. Und obschon er ihn nun am Schlusse der vorigen Konzertzeit „zum allerletzten Male“ niederlegte, wird er ihn abermals wieder ergreifen. Es ist ja auch der allgemeine Wunsch, dafs noch manches Jahr vergehen möge, bis er ihn „zum unwiderruflich allerletzten Male“ aus der Hand gibt. — Mit dem Philharmonischen Orchester werden neben den 10 Aufführungen unter *Arthur Nikisch* auch solche unter *Oskar Fried* und unter *E. N. v. Reznicek* veranstaltet werden. *Ferruccio Busoni* setzt seine Orchesterkonzerte mit Neuheiten fort. Die Oratorienkonzerte der Singakademie, des Philharmonischen Chores und des Sternschen Gesangvereins behaupten ihre feste Stelle, und Ende Oktober findet ein dreitägiges Händel-Musikfest statt. Ein neuer Konzertsaal, der Mozartsaal, wird eröffnet, in dem *Paul Prill*, zuletzt Kapellmeister in Schwerin, ein neues Orchester leitet. So wird sich denn aus acht Konzertsälen der Musiksegen über uns ergiefsen. Daneben wird man täglich auf vier Opernbühnen Vorstellungen geben. Zwei Opern schlossen ihre Tätigkeit mit Beginn dieses Monats ab. Die Morwitz-Oper, die auf beiden Bühnen des Schillertheaters Aufführungen veranstaltete, hat keine künstlerischen Taten vollbracht, auch diesmal nicht, wie sonst wohl, einen Stern an ihrem Himmel gehabt. Herr *Bötel* ist keiner mehr. Als Postillon sang er so erschreckend unrein, dafs ich seinen Troubadour noch zu hören nicht über mich gewinnen konnte. Und das gesprochene Wort war so vollständig undeutlich und so — ich finde keinen zarteren Ausdruck — geschlabbert, dafs es schien, als mache er sich über das Publikum lustig. Und das — klatschte ihm lebhaft Beifall und begehrte Wiederholungen! — Die Koebke-Oper im früheren Krollschen Garten war durchaus ernst zu nehmen. Sie brachte Gäste von Bedeutung, wie die *Prevosti* und *Lehmann*, *d'Andrade* u. a., versuchte es auch mit einer unbekannten neuen und mit älteren Opern, womit sie freilich kein Glück hatte. Carmen und Mignon aber, Bajazzi und Cavalleria wurden oft gegeben, weil sie allein zugkräftig waren. Einen freundlichen Eindruck machte *J. Brülls* „Goldenes Kreuz“, das in unserm Opernhause 1875 zuerst erschien. Die Handlung will uns ihrer Rührseligkeit wegen nicht recht mehr gefallen, die Musik aber ist noch ansprechend. Schade, dafs des Tonsetzers erste Oper seine beste blieb! Aber geradezu unangenehm wirkte — auf mich wenigstens — *C. Goldmarks* „Heimchen am Herd“. Der Librettist hat das innige Märchen des Dickens verhunzt, indem er der herzigen Frau Dot einen Anstrich von Koketterie gab und auch sonst noch vieles verdarb. Der Komponist, da er sich in seiner Stärke, nämlich als farbenreicher, glutvoller Meister des Orchesters hier nicht zeigen kann, ist phrasenreich und unwahr in seiner Musik. Er wahrt den Stil nicht, wird fast trivial und macht beim Volksliede wie bei der Meyerbeeroper Anleihen. Als die Oper, die ja trotz ihrer Jugend schon verblichen ist, vor 9 Jahren an derselben Stelle zuerst erschien, fielen mir alle ihre Mängel nicht so sehr auf. Sie wurden wohl durch die ausgezeichnete Aufführung seitens der Kräfte unsrer Königlichen Oper einigermafsen verdeckt. — Von den zwei Kapellmeistern der Koebke-Oper wird der eine, Dr. *Kunwald*, vom 1. April ab die Konzerte des Philharmonischen Orchesters leiten, der andere, *F. Lindemann*, ist als Kapellmeister bei unserer neuen ständigen Oper angestellt. Lortzing-Theater heifst sie und ging aus dem Bellealliance-Theater hervor, das schon früher einmal für kurze Zeit die Stätte eines Opernunternehmens war. Ihr Direktor ist *Max Garrison*. Er begann mit „Zar und Zimmermann“ glücklich genug. Auf und vor der Bühne war alles in guter Ordnung, und alle nicht zu hoch gestellte Forderungen wurden befriedigt. Auch die Eintrittspreise sind mäfsig. Ob diese Oper sich hält? Aufs Vorhersagen soll man sich bei Theaterdingen nicht einlassen. Da kommt es sehr häufig ganz anders als man erwartet. Wie verheifsungsvoll begann vor 2 Jahren die Oper im Nationaltheater, die noch besseres zu bieten hatte, als jetzt die im bisherigen Bellealliance-Theater! Nach einem Winter schon war es um sie geschehen, und ihr Unternehmer hatte — wie man sagt — weit über 100 000 M dabei zugesetzt. Das Wichtigste für eine Oper ist das Repertoir, wie ich das stets behauptet habe. Wagner ist im Alleinbesitze der königlichen Bühne. Und was sonst noch wirklich zugkräftig ist, ebenfalls. Ein Privattheater, das von den Einnahmen sich zu unterhalten hat, kommt mit den Opern, die frei sind, nicht aus. Wir sehen es wieder an unserer „Komischen Oper“. Nachdem sie ein Vierteljahr lang nur „Hoffmanns Erzählungen“ gegeben hatte, ein verhältnismäfsig unbekanntes Werk, das daher von Einheimischen und Fremden immer genügend Publikum anzog, begann sie vor vier Wochen wieder ihre übrigen Opern anzusetzen: Don Pasquale, Figaros Hochzeit, Corregidor, Bohème, und der Besuch wurde recht schwach. Daher zeigte sie jetzt für die ganze Woche von Sonntag bis Sonnabend (und für den Sonntag sogar zweimal) wieder „Hoffmanns Erzählungen“ an. — Das „Lortzing-Theater“ gab als zweites Werk den „Freischütz“, als drittes den „Troubadour“. Ich fürchte, dafs sich damit, wenn auch noch ein paar Lortzings und Verdis dazu kommen, das Unternehmen nicht halten kann. Als die Generalintendanz kürzlich der Koebke-Oper gestattete, die „Carmen“ zu geben, (die übrigens jetzt frei zu sein scheint, da bezüglich des noch gesetzlich geschützten Textbuches ein Abkommen getroffen sein soll) erzielte sie acht gefüllte Häuser damit. — In den bisherigen Aufführungen des „Lortzing-Theaters“ machte ich übrigens wieder einmal die Bemerkung, dafs sich die schlechten Bühnengepflogenheiten wie eine ewige Krankheit forterben. Die zumeist von kleineren Bühnen kommenden Mitglieder und wie es scheint, leider die Regisseure selbst, huldigen noch dem alten Stile. Nach dem ist's auf der Bühne stets Sonntag. Auch die von der Feldarbeit kommenden Landleute erscheinen mit den zartesten, schneeweifsen Hemdsärmeln, das Schenkmädel ist so bunt gekleidet und mit Schmuck behängt, als wolle es zum Maskenball. Ein Minister geht nicht ohne silbernen Stern auf der Brust oder goldener Kette um den Hals aus. Und als der Zar jetzt wieder auf den „schlichten Kittel“ hinwies, den er (als Zimmergeselle) trage, hatte er ein fein galonniertes Samtgewand an. Ein solcher Zar singt denn auch sein Lied: „Auf, Gesellen, greift zur Axt“, indem er dem Publikum gegenüber steht und den Gesellen, die er anredet, den Rücken dreht. — In einigen wenigen Fällen sind die Regisseure unschuldig, und es liegt an einem organischen Fehler des Werkes, wenn die Darstellung auf der Bühne der Forderung des denkenden Zuschauers nicht entspricht. Zwei Beispiele dafür aus unserm „Freischütz“! Agathe ist an der Stirn verwundet, weil das von der Wand

fallende Bild sie traf, als sie nach Max zum Fenster hinaus schaute. Mag sie nun beim Eintreten ins Zimmer von der Tür aus oder beim Nähen von ihrem Tischchen aus ans Fenster geeilt sein — wo mufs das Bild hängen, dafs die Möglichkeit seines Fallens auf ihren Kopf vorhanden ist? — Agathe soll dem Buche nach an den Altan treten, die Hände falten und singen: „Leise, leise, fromme Weise, schwing dich auf" usw. Nach einem bewundernden Ausrufe über die schönen Sterne folgt dann eine zweite, rhythmisch und melodisch der ersten entsprechende Strophe: „Zu dir wende ich die Hände, Herr" usw. Diese Strophe singen nun alle Agathen, (wenigstens die ich gesehen habe, und das sind wohl an hundert) indem sie mitten ins Zimmer zurückgehen, das Gesicht zum Publikum wenden und niederknien. Das ist natürlich ganz falsch, denn wenn Agathe schon die Sterne anschaut und dann an den Vater überm Sternenzelt ihre Bitte richtet, so bleibt sie dort doch stehen, wendet aber nicht gewissermafsen beim Beten dem lieben Gott plötzlich den Rücken. Jedoch wie soll sie's machen? Das „Leise, leise" ist noch kein Gebet, sondern erst die Aufforderung dazu. Das Gebet beginnt erst mit „Zu Dir wende ich die Hände". Der gute Weber hat hier tatsächlich einen Fehler begangen, zu dem ihn freilich der Textdichter verleitete. Er hätte die Melodie nicht schon dem „Leise, leise", sondern erst dem „Zu dir wende ich die Hände" oder diesem eine andere Weise geben müssen. Jetzt scheint, solange man die Stelle nicht genauer betrachtet, das Gebet mit „Leise, leise" zu beginnen. Und aus dem Bestreben, den Fehler gut zu machen, hat wohl ein früherer Regisseur die notwendige Unterscheidung zwischen den beiden Strophen dadurch hergestellt, dafs er die zweite an anderer Stelle und kniend ausführen liefs, und im dunkeln Drange des allerdings auch nicht Richtigen wird es nun immer so gemacht. Dabei vermeidet man wohl die Charybdis, fällt aber in die Scylla. — Hier möchte ich beiläufig — was manchen Leser interessieren wird — eine Stelle aus dem französischen Textbuche des „Freischütz" anführen, die mit der Musik auch nicht im Einklange ist. Der Übersetzer Emilien Pacini (der mit den beiden Tonkünstlern dieses Namens nicht zu verwechseln ist) war offenbar nicht musikalisch genug, das zu erkennen, was ich hervorzuheben habe. Max singt:

„Durch die Wälder, durch die Auen zog ich leichten Sinn's dahin.
Alles, was ich konnt' erschauen, war des sichern Rohrs Gewinn.
Abends bracht ich reiche Beute, und wie über eignes Glück
— Drohend wohl dem Mörder — freute sich Agathens Liebesblick".

Das übersetzt E. Pacini folgendermafsen:

„Frais vallons, bois, voûtes sombres,
Solitudes, que j'aimais,
Je n'emporte sous vos ombres
Que des larmes pour jamais?
Ah, jadis avec tendresse
Deux beaux yeux brillants d'espoir
M'accueillaient gaiment le soir,
Et le prix de mon adresse,
Belle Agathe, oui, c'était de te revoir."

Hier hat Weber so schön den eingeschobenen Partizipialsatz „drohend wohl" usw. auch musikalisch als eingeschoben dargestellt. Die bei „über eignes Glück" unterbrochene Phrase wird erst mit „freute sich" usw. weiter geführt. Dem eingeschobenen Satze entspricht im Französischen der Vers „m'accueillaient" usw., der dort indes organisch zu den „beaux yeux" gehört, das Prädikat zum Subjekte, so dafs nun die Musik zu dieser Stelle ganz töricht klingt. Das fiel mir sofort unangenehm auf, als ich 1879 in der Grofsen Oper Le Freyschütz hörte, der an jenem Abende gewissermafsen das Vorspiel zu dem Ballett „Sylvia" von *L. Délibes* bildete. Rud. Fiege.

Gotha. Kirchenchorverbandsfest. In Gotha fand am 10. September das III. Verbandsfest des seit 10 Jahren bestehenden „Chorverbands im Herzogtum Gotha" statt. Die musikalische Aufführung in der Margarethenkirche durch 18 Chöre mit ca. 600 Mitgliedern gaben durch Massenvorträge und durch die Leistungen der Einzelchöre (Kirchenchor Thörey [Dirigent *Klein*]: Schaffe in mir Gott von Engel, Kirchenchor Siebleben [Dirigent *Stübing*]: Die grofse Doxologie von Bortnianski, Kirchenchor Waltershausen [Dirigent *Meinhold*]: Gott ist die Liebe von Engel und Kirchenchor Gräfenroda [Dirigent *Rudloff*]: Der Herr ist mein Hirte von Jansen und ferner ein Soloquartett aus Gotha [Frl. *Sippel*, Frl. *Burkas*, Herren *Wagner* und *Heege*]: Der Herr ist mein Hirte von Thureau) den Beweis, dafs im Herzogtum Gotha der Kirchengesang in echt thüringischer Weise gepflegt wird. In den beiden Tenorarien aus der Bachschen Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" hatten sich die Herren Pfarrer *Gehrhardt* aus Molschleben und Lehrer *Wagner* aus Sonneborn interessante Aufgaben gestellt, die sie mit grofsem Verständnis — unterstützt von schönem Stimmmaterial — lösten. Herr Rektor *Küttner* aus Mehlis, ein ganz hervorragender Organist, spielte die „Chromatische Fantasie" von Thiele mit Virtuosität. In Herrn Musikdirektor *Unbehaun* war für die Orgelbegleitung der Gesänge ein sehr gewandter Künstler gefunden. An das Konzert schlofs sich eine Generalversammlung in der Aula des Gymnasiums an, in der Herr Oberpfarrer *Müller*-Gotha einen Vortrag über „Bedeutung und Ordnung der Liturgie im evangelischen Gottesdienste" hielt. Der Redner findet an der heutigen Liturgie noch zu viel katholische Momente, die er ausgemerzt wissen will. Auch für den mosaikartigen Aufbau der Liturgie kann er sich nicht begeistern und wünscht deshalb an Stelle der kurzen Wechselgesänge Liederverse der Gemeinde. Manches wichtige Stück der Liturgie, das jetzt vor der Predigt steht, will er nach dieser gesetzt haben. Eine lebhafte nicht ohne Schärfe geführte Debatte schlofs sich an den Vortrag an. Die Herren Pfarrer *Hort*-Neukirchen, Pfarrer *Gildemeister*-Schönau, Pfarrer *Zetsche*-Frankenhain, Lehrer *Stolz*-Winterstein, Kirchenrat D. *Steiner*-Remstädt und Generalsuperintendent a. D. D. *Kretschmar* trugen die Kosten derselben. — In der sich an den Vortrag anschliefsenden eigentlichen Generalversammlung wurden in den Vorstand gewählt die Herren Pfarrer *Zetsche* (Vorsitzender), Kantor *Apel* (Schriftführer), Rechnungsrat *Kirchhoff* (Schatzmeister), Prof. *Rabich* (Verbandsdirigent).

Musikalisches Protzentum. Ein amerikanischer, jetzt in London lebender Multomillionär Namens Astor gab kürzlich eine »Gesellschaft«, zu der er Caruso für 10 000 M, die Melba mit 8000 M und den kleinen Geiger Mischa Elmann für 4000 M engagiert hatte. Also für 22 000 M »Tafelmusik«! Schliefslich ist die Musik bei solchen Gelegenheiten ja doch weiter nichts als solche, ob auch berühmte Künstler sie ausüben. Wenn die Blätter derartige Nachrichten bringen, sollten sie es zum wenigsten nicht im Tone der Bewunderung tun und sollten jenen Millionär nicht noch einen Mäcen nennen. Mit Mäcenatentum hat das gar nichts zu tun, sondern nur mit dem Protzentum.

Monographien moderner Musiker. Im Verlage von C. F. Kahnt Nachf., Hofmusikalienhandlung in Leipzig, sind soeben

kleine Essays über Leben und Schaffen zeitgenössischer Tonsetzer erschienen. In geschmackvoller Ausstattung liegt das Buch vor. Es enthält siebzehn Biographien zeitgemäßer Tonkünstler und ihre Bilder, von Reinhold Becker, Hans Sommer, August Bungert und Engelbert Humperdinck, über Richard Strauß, Gustav Mahler und Georg Schumann zu Ludwig Thuille, Hugo Kaun und Siegmund von Hausegger. Dem ersten Bande dieser Monographien-Sammlung, an welcher sich u. a. die Musikschriftsteller Max Chop, Dr. Leopold Schmidt, Prof. Altmann, Paul Hielscher, A. Eccarius-Sieber, Heinrich Platzbecker u. a. mit Beiträgen beteiligen, soll bald ein zweiter und dritter stattlicher Band folgen.

— Bei Gelegenheit des Händel-Fests in Berlin, das vom 25.—28. Oktober gefeiert werden soll, gelangen zur Aufführung: »Israel in Egypten« unter Leitung von Professor Siegfried Ochs, Instrumentalwerke und die Cäcilienode unter Leitung von Professor Joseph Joachim, »Belsazar« unter Leitung von Professor Georg Schumann. Die ganze Veranstaltung wird durch ein Vormittagskonzert beschlossen, in dem ausschließlich Kammermusikwerke zu Gehör kommen. — Als Solisten sind gewonnen: Emilie Herzog von der Berliner Hofoper, Agnes Hermann aus Straßburg, Frau de Haan-Manifarges aus Rotterdam, Bella Alten von der Metropolitan Opera in New-York, Johannes Messchaert aus Frankfurt a. M, Felix Senius aus Petersburg und die Hofopernsänger Paul Knüpfer und Putnam Griswold aus Berlin. Den chorischen und instrumentalen Teil übernehmen Chor und Orchester der königlichen Hochschule, der Philharmonische Chor, die Singakademie und das Philharmonische Orchester.

— Literarisch-musikalische Streitfragen. Der bekannte Prozeß von Richard Wagners Erben gegen Breitkopf & Härtel in Leipzig wegen Aufnahme Wagnerscher Briefe in die Werke von Peter Cornelius ist endgültig zu Gunsten der beklagten Firma entschieden worden. Dagegen hat das Reichsgericht auf die Klage der Genossenschaft deutscher Tonsetzer in letzter Instanz festgestellt, daß Breitkopf & Härtel das Konzert-Aufführungsrecht an Lohengrin und Tristan und Isolde nicht zusteht; damit ist allerdings die Frage noch nicht entschieden, ob die Genossenschaft deutscher Tonsetzer dieses Recht ihrerseits ohne Zustimmung von Breitkopf & Härtel ausüben oder von Honorarbedingungen abhängig machen darf; diese Frage wird vielmehr Gegenstand eines weiteren Prozesses sein.

— Die Satzung der Pensionsanstalt des Central-Verbandes (C.-V.) Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine, welcher erst kürzlich durch Veranstaltung seiner I. Musik-Fachausstellung, in der Berliner Philharmonie, so erfolgreich an die Öffentlichkeit trat, wurde am 30. Juni in der Senatssitzung des Kaiserl. Aufsichtsamtes für Privatversicherung bestätigt. Der Geschäftsbetrieb der Pensions-Anstalt wird voraussichtlich am 1. Oktober a. c. aufgenommen werden. Interessenten erfahren Näheres im Bureau des C.-V., Berlin W., Bülowstr. 81. Hof links I. Sprechstunden von $12\frac{1}{2}$—$2\frac{1}{2}$ Uhr nachmittags.

— Der Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlerinnen hat auf seiner diesjährigen Vertreter-Versammlung, welche am 8. und 9. September in München stattfand, beschlossen, den Geschäftsbetrieb der Pensions-Anstalt am 1. Dezember d. J. aufzunehmen. Näheres ist hierüber zu erfahren in der Geschäftsstelle des Zentralverbands W. Bülowstraße 81, Hof links. — In Sachen der Musiklehrer-Honorarfrage wurde die allgemeine Einführung des Monatshonorars empfohlen.

— Die vom Kaiser eingesetzte Kommission zur Herausgabe eines Volksliederbuches hat seine Arbeit vollendet. Das Buch wird ca. 600 Volkslieder enthalten, aber erst anfangs 1907 bei Peters in Leipzig erscheinen. Hoffentlich bringt es den Männergesangvereinen keine Enttäuschung.

— Der am 1. August in Berlin verstorbene feinsinnige Pianist und begabte Komponist für sein Instrument, *Felix Dreyschock*, war ein Sohn des Gewandhauskonzertmeisters Raimund Dreyschock und ein Neffe des berühmten Alexander Dreyschock. Seine Wiege stand in Leipzig, wo er 1860 geboren wurde. Bereits im siebenten Lebensjahre zog er mit seiner Mutter, einer einst geschätzten Sängerin, nach Berlin. Daß es ihm nicht vergönnt war, die höchste Höhe seiner Kunst zu erreichen, nagte schon seit Jahren an seinem Lebensmark. Die Abonnenten dieser Blätter verdanken seiner Mitarbeit ein sehr schönes Madrigal für Klavier, das zuerst als Beilage und später in einer Sonderausgabe erschienen ist.

— Am 26. August starb ein ganz Großer auf dem Gebiete der Gesangskunst, *Hermann Gura*, der Meistersänger. Bild und Biographie brachte unser voriger Jahrgang.

— Der erst 26jährige *Frits Stein* aus Triberg, ein Schüler Philipp Wolfrums, ist an Stelle Ernst Naumanns Universitätsmusikdirektor in Jena geworden. Als Kandidaten wurden auch Prof. *Degener*, Direktor der Großh. Musikschule in Weimar und Prof. Dr. *Nagel*, der hervorragende Musikgelehrte und Hochschul-Dozent in Darmstadt, genannt. Die Verhandlungen mit beiden scheinen aber nicht zu dem gewünschten Resultat geführt zu haben.

— C. M. von Webers Oper »Die drei Pintos« ist vom Stadttheater in Zürich zur Aufführung angenommen.

— Der königliche Musikdirektor *August Glück* hat seinen Vertrag mit dem Frankfurter Liederkranz gelöst. Dieser 1828 gegründete Männergesang-Verein ist Eigentümer der Mozart-Stiftung und Inhaber der goldenen Medaille Sr. Majestät des Kaisers und Königs.

— »Bübchens Weihnachtstraum« betitelt sich ein melodramatisches Krippenspiel, das von dem Hamburger Dichter *Gustav Falke* geschrieben und von *Engelbert Humperdinck* in Musik gesetzt ist.

— Der berühmte Sänger und Gesanglehrer Professor *Julius Stockhausen* starb, 80 Jahre und 2 Monate alt, am 22. September in Frankfurt a. M. Bild und Biographie des Meisters bringen wir in der nächsten Nummer.

Besprechungen.

Theodor Wiehmayer hat sich mit seinen, die Weiterbildung der Klaviertechnik betreffenden Arbeiten schon seit geraumer Zeit einen Namen gemacht. Seine vorliegende neue Tonleiter-Schule (M 5,—) muß als weiterer sehr schätzenswerter Beitrag angesehen werden. Das Skalen-Studium macht eine der kompliziertesten Disziplinen des Pianofortespieles aus und jeglicher neue Versuch, hier Förderung und Klärung zu schaffen ist ohne weiteres willkommen zu heißen. Der Verfasser verkennt als geeigneter Praktiker keine der zahlreichen Schwierigkeiten, die das Tonleiterspiel mit sich bringt. Er beurteilt die Skala von zwei Standpunkten aus, dem des musikalischen Ohrs und dem der Finger, woraus sich das Bewußtsein von Ton und Lage von selbst ergibt. Auf zwei Manipulationen, Daumenuntersatz und Lagenwechsel, richtet er sein Hauptaugenmerk, weist auf die mehr oder weniger günstigen Anschlagsflächen der Tasten hin und charakterisiert von hier aus alle Dur- und Molltonarten, verbreitet sich auch über die Entwicklung der Tonleiter im Quintenzirkel, den Fingersatz und die symmetrischen Tastenlagen und ihre Anwendung. Der Inhalt des praktischen Teils des Wiehmayerschen Werkes gliedert sich in drei Hauptteile. Der erste behandelt die einfachen Dur- und Molltonleitern sowie die chromatische Tonleiter, der folgende die Terzen- und der dritte die Sextentonleitern. Als Anhang wird eine »Schule der Arpeggien« geboten, woselbst Dreiklänge, Septimenaccorde, verminderte Sext-Accorde mit Durchgangstönen und eine systematische Reihenfolge der Arpeggien dem Studierenden vorgelegt werden. Ich empfehle Wiehmayers Tonleiter-Schule der weitesten Beachtung. Alles darin ist scharf durchdacht und konsequent durchgeführt und wird Musikern und Musikfreunden bei richtiger Benutzung zu größtem Nutzen gereichen.

Gleichfalls instruktiven Zwecken will **Anton Krause** mit seiner Jugendbibliothek für das Pianoforte zu vier Händen (zwei Hefte, je M 1,50) dienen. Der verdienstvolle Pädagog hat eine große Zahl von Stücken aus Beethovens und Webers Werken ausgewählt und als abgeschlossene Tonbilder in engem Rahmen für Schüler der mittleren Unterrichtsstufe bearbeitet. Sämtliche reizende Stücke erfuhren eine schulgemäße, aber künstlerisch geschmackvolle Gestaltung, hier und da verständnisvolle Kürzung, ohne Schmälerung des eigentlichen melodischen Inhaltes und manche dankenswerte Erleichterung der technischen Schwierigkeiten, deren Beseitigung überdies durch rationellen Fingersatz nach gegebener Vorschrift leicht beizukommen sein dürfte. Geeigneter Inhalt und schöne Form werden hier dazutun, der klavierspielenden Jugend die deutschen Klassiker näher zu bringen. Hoffentlich erfährt diese treffliche Sammlung allmählich eine bedeutende Erweiterung.

Sehr vielen wird die mir vorliegende neue Bearbeitung zweier Werke **Jos. Haydns** Freude bereiten. *O. Taubmann* hat die Oxford- und die Abschiedssinfonie des großen Meisters in ganz vortrefflicher, klangreicher und bestens spielbarer Weise für den vierhändigen Klaviervortrag arrangiert — eine schön gelungene Arbeit, die ich durchaus und aufs wärmste empfehlen kann. — Der Herausgeber der Kantaten Seb. Bachs im Klavierauszuge,

B. Todt, hat auch mehrere Trios für Klavier, Violine und Violoncello nach Sonaten für Violine, für Flöte oder für Violoncello von **Seb. Bach** veröffentlicht und ich bezeuge gern, daß hiermit der Hausmusik eine Spende vornehmster Art zu teil wird. Die Sachen sind durchgängig mit vorzüglicher Kenntnis Bachscher Eigenart und unter Beobachtung des streng kontrapunktischen Momentes gearbeitet. B. Todt nahm auch freundliche Rücksicht auf gute Spielbarkeit, so daß diese Klaviertrios sich bald in Haus und Familie einführen werden, was auch zur musikalischen Geschmacksbildung angelegentlich zu wünschen ist.

Für Kammermusikbibliotheken empfiehlt sich die von *Ernst Naumann* veranstaltete Neuausgabe des Es dur-Trios für Klavier, Violine und Violoncello (Viola oder Horn) von **W. A. Mozart**. Sie ist eine Bearbeitung des Quintetts für Horn und Streichinstrumente, auf beregtem Gebiete eines der besten Werke des Meisters. Der Herausgeber sorgte in lobenswerter Weise für gut verwendbaren Fingersatz und tat alles, um Mozart aufs neue ewig jung und liebenswürdig erscheinen zu lassen. Von

Anton Hegner kann ich hier ein Quartett für Streichinstrumente (Op. 13, Bdur) nur anzeigen, muß mich aber leider der eingehend kritischen Würdigung enthalten, da das Werk nur in den Stimmen, nicht aber in Partitur vorliegt. Der Tonsetzer ist als geistreicher, tüchtiger Musiker und Künstler hinlänglich bekannt — keinesfalls dürfte also die Mühe ganz vergeblich sein, wenn Quartettgenossen sich um sein neues Tonpoem in würdiger Weise bemühen wollten. Sehr interessante Sachen veröffentlichte

Heinrich Scherrer, »da un Codice del Cinquecento«, nämlich ein Lautenbuch nach vorliegenden Transscriptionen in moderner Notation von Oscar Chilesotti. Scherrer hat in fünf Heften (je M 1,—) altdeutsche Lautenstücke, altitalienische und altfranzösische Tänze und Lieder für die Gitarre (als Soloinstrument) bearbeitet. In rein musikalischer Hinsicht sind diese kleinen Sätze ohne Unterschied wunderhübsch, von feinen Klangnuancen und in Stimmung und Charakter reichlich untereinander verschieden Scholander, Kothe u. a. haben es verstanden, die Teilnahme für Laute und Gitarre wieder zu erwecken und rege zu erhalten und so werden die vorliegenden lebensvollen und melodiereichen Sätze aus alter Zeit gewiß auch zahlreiche Freunde und Liebhaber finden.

Sämtliche oben besprochenen Werke sind bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

Eine kleine Amoll-Mazurka für Klavier von **Waldemar Schneider** (Op. 60. Berlin, Gebr. Ulbrich. M —,60) ist weit hübscher und feiner empfunden, als ihr übler Titel »Springteufel« ahnen läßt. Man wird sie Schüler der Mittelstufe gern einmal als hübsches Vortragsstück spielen lassen.

Auf die **Zwanzig ausgewählten Sonatinen** von Meistern des Klavierspiels wie Beethoven, Clementi, Diabelli, Dussek, Haslinger, Hünten, Mozart, Müller und Plegel sei lobend hingewiesen. *Heinrich Bungart* hat die 20 Werke (Köln a. Rh., P. J. Tonger. M 1,—) einer gründlichen Revision unterzogen, alle Sätze mit brauchbarem Fingersatze und korrekten Vortragsbezeichnungen versehen, so daß diese neue instruktive Sammlung Beachtung von Lehrern und Schülern wohl verdient.

Anleitung und Übungen im Partiturspiel bietet vorgerückteren Musikstudierenden **Hermann Schröder** in einem ungefähr 50 Seiten starken Bande (Berlin-Großlichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg. M 3,—). Der Herausgeber nimmt seinen Ausgang von der Vokalmusik und tritt in beifallswerter Weise für die Beibehaltung der sogenannten »alten« Schlüssel ein. Er entnimmt sein Material den Werken von Palestrina, Lassus und Seb. Bach und geht von einfachen zweistimmigen Sätzen bis zu Kompositionen für fünf und sechs Stimmen weiter. Im zweiten Teile seiner Anleitung kommt Schröder zu Übungen und Beispielen der instrumentalen Musik und führt den Schüler in das Studium der Partituren von Streichquartetten, Sinfonien, Oratorien und Opern ein. Ein der betreffenden Partitur unterlegter Klavierauszug gibt noch besondere nützliche Hinweise. Die ganze Arbeit Schröders erreicht tatsächlich praktischen Nutzen und sei angelegentlich empfohlen.

Eugen Segnitz.

Hesse, Max, Deutscher Musikerkalender 1907. Leipzig, Max Hesses Verlag.

Zum zweiundzwanzigstenmal erscheint das bereits vielen Hunderten von Musikern und Musikfreunden unentbehrlich gewordene Taschenbuch. Namentlich sein überaus reiches und — wie wir uns im Laufe vieler Jahre überzeugt haben — durchaus zuverlässiges Adressenmaterial machen es wertvoll. Ein alphabetisches Namensverzeichnis aller im Kalender genannten Musiker Deutschlands erleichtert wesentlich die Orientierung. Der Konzertbericht aus Deutschland bietet ein übersichtliches Bild vom musikalischen Leben des Reiches. Die Angabe der Geburts- und Sterbetage bekannter Musiker im Kalendarium wird besonders den Dirigenten angenehm sein, welche ihren Konzertprogrammen gern einen historischen Charakter geben. Sonst enthält der Kalender noch alles Mögliche, z. B. Münztabelle, Regententafel, was andere ehrsame Kalender auch haben. Weit über sonstigen Kalenderinhalt hinaus geht aber der Aufsatz Hugo Riemanns: »Der Januskopf der Harmonie«, in welchem der Verfasser seine »Fassung der Harmonielehre auf dualer Grundlage« verteidigt. Ein Bild Manuel Garcias, zu dem eine hübsche biographische Skizze geschrieben ist, schmückt das Buch.

Raabe u. **Plothow**, Allgemeiner Deutscher Musikerkalender 1907. Berlin, Raabe & Plothow.

Dieser seit 29 Jahren erscheinende Kalender besteht aus 2 Teilen, einem handlichen Notiz- und Stundenkalender mit sehr praktischer Einrichtung speziell für Musiklehrer und einem Adreßbuch, das eine alphabetische Liste konzertierender Künstler, Konzertdirektionen und Vorständen von Konzertvereinen bietet, die behördlich beaufsichtigten und subventionierten Konservatorien aufzählt und über die musikalischen Vereinigungen und Stiftungen Auskunft erteilt. Ein reiches Adressenmaterial von großen und kleinen Musikern Deutschlands — mit alphabetischem Verzeichnis — ein Überblick über die bedeutendsten Musikstädte des Auslandes sowie eine Konzertrundschau vervollständigen den Inhalt des vielseitigen Buches. R.

Briefkasten.

Herr H. in S. Ihre Sendungen kosteten uns schon zweimal Strafporto. Eine Briefwage ist ein sehr nützliches Ding und gar nicht teuer.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang. 1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 2.
Ausgegeben am 1. Nov. 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

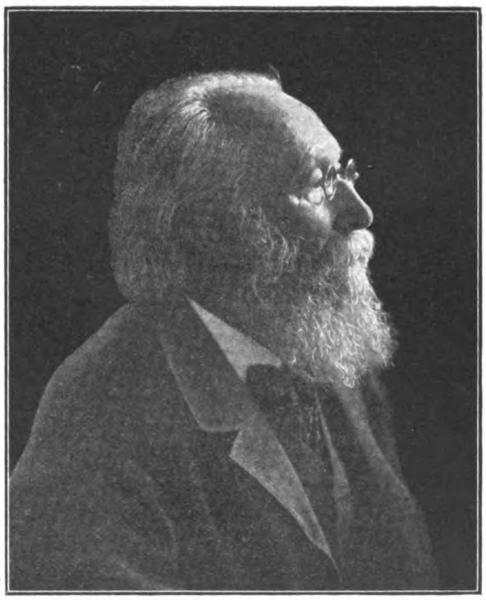
Inhalt: **Professor Julius Stockhausen** †. Ein Nekrolog von Julius Wertheimer (Frankfurt a. M.). — **Zur Reform der Musikpflege.** Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart. — **Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts.** Von Hugo Riemann. (Schluß.) — **Lose Blätter:** Ein Plagiat, von Dr. Carl Mennicke in Leipzig. Das Hugo Wolf-Fest in Stuttgart, von Dr. Karl Grunsky. Carmen- und Rigolettoaufführungen in Berlin, von Rud. Fiege. Eine Oberonaufführung in Dresden, von Otto Schmid-Dresden. Hebung der Kirchenmusik im Mansfeldschen. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Dresden, Leipzig. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Professor Julius Stockhausen †.

Ein Nekrolog von **Julius Wertheimer** (Frankfurt a. M.).

Am 22. September, just zwei Monate nach seinem 80. Geburtstag, den die gesamte musikalische Welt nicht vorüber gehen ließ, ohne des Gesangsmeisters *Julius Stockhausen* in Ehren zu gedenken, hat der Alte seine lebendigen Augen für immer geschlossen. Der Tod kam nicht unerwartet; bereits seit vielen Monaten war der Körper siech; aber der Geist war noch lebendig bis zur letzten Stunde; nichts ereignete sich in der Welt, das der Alte nicht mit seiner treuen Lebensgefährtin und seiner Tochter besprach, und zu allem nahm er in der ihm eigenen temperamentvollen Weise Stellung. Noch im Januar zur *Mozart*-Gedenkfeier ersuchte ich ihn um ein paar Zeilen über seine Ansicht über *Mozart* im Hinblick auf die Entwicklung der modernen Musik; er schrieb mir, daß er bedauere, die interessante Frage nicht beantworten zu können, daß es ihn aber freue, wenn man seiner gedenke, auch wenn er den Zeitgenossen aus dem Gesichtskreis verschwunden sei.



Hier in Frankfurt hat man den Alten leider nicht nach Gebühr gewürdigt; unsere offiziellen Kreise verstehen es nicht die Kunstgrößen so stark für die alte Kunststadt Frankfurt a. M. zu interessieren, daß sie dauernd an sie gefesselt werden. *Hugo Heermann* und *Hugo Becker* sind in die Ferne gezogen, und man darf annehmen, auch *Stockhausen* wäre gegangen, wenn nicht das Alter ihn an die Wohnstätte gefesselt hätte. Und doch war er eine der letzten Prunksäulen einer guten, alten Zeit; einer Zeit, die auch in der Kunst die Wahrhaftigkeit über alles stellte. Wahrhaftig war *Stockhausen* immer; er konnte nur da mit Begeisterung seine ganze Person einsetzen, wo seine Lehren auf fruchtbaren Boden fielen, deshalb waren auch seine Prüfungsabende in früheren Jahren

nicht nur für die Besucher, sondern auch für die Kritik wahre Fundquellen. Hier zeigte sich so deutlich, daß der Franzose recht hatte, der da sagte: »C'est le style, qui fait l'homme!« Und Männer hat er gebildet. Man braucht da nur die Namen: *Van Rooy*, *Zur Mühlen*, *Scheidemantel*, *Messchaert* und *Felix von Kraus* zu nennen, denn sie sind es, die allein das Programm des Meisters ausmachen. Auch *Hermine Spieß* trug des Lehrers Ruhm in alle Lande, denn was an *Stockhausen* unsterblich ist, das ist und bleibt seine Methode, die er in seinen beiden Werken: in der zweibändigen »Gesangsunterrichtsmethode« (1881) und in seinem »Sänger-Alphabet« (1902) niedergelegt hat. Hier zeigt der Schüler *Manuel Garcias*, daß er ein Pädagoge von gewaltigem Können war; er stellt das Wort über alles, deshalb versteht man auch all das, was die Schüler *Stockhausens* singen, und deshalb konnte auch er einen so bedeutenden Wagnersänger wie *Anton van Rooy* zur Sonnenhöhe der Kunst führen. Nichts ist hinfälliger, als die Behauptung, *Richard Wagner* habe von *Stockhausen* und seiner Methode nichts gehalten. Gerade das Gegenteil war der Fall; *Wagner* wollte den noch damals aktiv tätigen Sänger für seine Vorbildungsschule gewinnen; aber es blieb bei der Absicht.

In *Stockhausen* vereinigte sich die Gründlichkeit der Deutschen mit der Grazie der Franzosen, denn sein Vater, der bekannte Harfenvirtuos *Franz Stockhausen*, war Kölner; seine Mutter aber, die Konzertsängerin war, eine Colmarerin. Seine Wiege stand in Paris. Den ersten musikalischen Unterricht empfing er von der Mutter, später, als die Familie nach Gebweiler i. Els. zog, war es ein Onkel des Evangelimann-Kienzl, der ihm Unterricht erteilte. Als Jüngling besuchte er das Konservatorium in Paris, wo Manuel Garcia, der Erfinder des Kehlkopfspiegels, sein Lehrer wurde. Schon hier zeigte sich Stockhausens eminente musikalische Begabung; er leitete die Kammermusikübungen der Schüler des Konservatoriums. In den Jahren 1853–1855 unternahm der junge Sänger Konzertreisen nach Deutschland. Namentlich in Wien feierte er große Triumphe; *Hanslick* rühmte schon damals neben der Schönheit des Tones und der technischen Vollendung, der Wärme und Zartheit des Vortrags die sorgfältige Behandlung des Textes und die überaus deutliche Aussprache. Später wandte sich der Sänger dem Theater zu. Nach einem Versuch am Hof- und Nationaltheater in Mannheim wurde er an die opéra comique in Paris engagiert, wo er bis 1859 verblieb. Der Erfolg blieb ihm zwar auf den Brettern, die die Welt bedeuten, nicht versagt; aber die Tätigkeit bot ihm keine Befriedigung; er wandte sich wieder den Liedern und Oratorien zu. Namentlich *Bach* und *Händel* pflegte er, und es dürfte noch viele Lebende geben, die seinen Jesus in der Matthäus-Passion in bester Erinnerung haben.

Von grundlegender Bedeutung für *Stockhausen* war das im Jahre 1856 in Düsseldorf stattgehabte Musikfest, denn hier knüpfte er Beziehungen zu *Brahms*, zu *Joachim* und *Klara Schumann* an. Man wird nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß Stockhausens Gesang auf Johannes Brahms einen so tiefen Eindruck gemacht hat, daß er von Op. 32 an seine Liedkompositionen in einem vorwiegend männlichen Empfinden gehalten hat. 1862 übernimmt dann der Sänger die Leitung des Philharmonischen Vereins in Hamburg; eine Stellung, die ihn wohl voll befriedigt hat. 1874—1878 erwarb er sich als Dirigent des Sternschen Gesangvereins in Berlin durch mustergültige Oratorien-Aufführungen große Verdienste. Daß er schon um diese Zeit als Pädagoge tätig war, ist bekannt, und da er auch nicht aufhörte, in allen großen Konzertsälen Deutschlands Gastrollen zu geben, war es nur natürlich, daß *Joachim Raff* ihn für sein neugegründetes Konservatorium in Frankfurt a. M. als Lehrkraft gewann. Leider aber verblieb er nicht lange an dieser Anstalt; er stellte sich auf eigene Füße, gründete eine Gesangsschule, der er mehr wie zwanzig Jahre vorgestanden hat. Vor zehn Jahren, anläßlich seines 70. Geburtstags, wurde ihm der Kronenorden IV. Klasse verliehen, nachdem er bereits vorher den Professorentitel erlangt hatte. Außerdem war der Verstorbene Inhaber der Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Von den Kindern Stockhausens ist keins musikalisch. Der älteste Sohn Emanuel ist der bekannte Hamburger Schauspieler. Ein anderer Sohn ist Chemiker; der dritte Landwirt und die einzige Tochter Bibliothekarin an der Frankfurter Zeitung. Regen Anteil an allem, was der Künstler schaffte, nahm seine Gattin, die in der Gesangsschule den Deklamationsunterricht erteilte. Interessant ist es, daß Stockhausens Vermählung für den trauenden Pastor *Bauer* in Hamburg zum Verhängnis wurde. Der Geistliche stellte in der Traurede seinen Beruf mit dem des Künstlers auf eine Stufe und wurde deshalb gemaßregelt.

Dieser wackere Mann scheint also schon recht früh die Bedeutung Stockhausens erkannt zu haben, denn Julius Stockhausen wurde ein Priester seiner Kunst. Er war eine jener starken Persönlichkeiten, die man heute in den Konzertsälen Deutschlands nur noch vereinzelt antrifft. Jedes Werk, das er interpretierte, wurde mit lebendigem Geiste erfüllt, und da wo er sich nicht mit seiner ganzen Persönlichkeit einsetzen konnte, resignierte er. Er machte der Mode keine Konzessionen; starr ging er durchs Leben, nur dem Musikalisch-Schönen dienend. Dieser Charakterzug brachte ihm manche Feindschaft, und er war es auch, der ihn von dem Hochschen Konservatorium trieb, in dessen Lehrkörper er vielleicht hätte segensreicher wirken können als

in seiner Gesangsschule. Und dennoch hatte er Erfolge, um die ihn mancher Mode-Gesangsmeister beneiden kann. Er verstand es eben die Lehren des Belcanto mit den modernen Anforderungen einer mustergültigen Wort- und Textbehandlung zu vereinigen. Sein Wahlspruch war: »Im Anfang war das Wort!« Und da er auch von jedem seiner Schüler verlangte, daß er die Fähigkeit besitzt, ein Kunstwerk geistig zu durchdringen, galt es stets schon an und für sich als eine Empfehlung, Stockhausens Schüler gewesen zu sein, denn sein Name umfaßte ein Programm. Deshalb hat das musikalische Deutschland allen Anlaß, auf dem Grabe dieses Mannes ein Denkmal zu errichten, auf dem geschrieben steht:

»Er lebte dem Wahren, Guten, Schönen; deshalb starb er auch in Wahrhaftigkeit und Schönheit!«

Zur Reform der Musikpflege.

Von Dr. **Karl Grunsky**, Stuttgart.

Der öffentlichen, meine ich; die häusliche sei vorerst aufgespart. Fürchte niemand, daß eine neue unfehlbare Reform als Heilmittel angepriesen werde. Wer längere Zeit am öffentlichen Leben teilgenommen, legt den Reformer ab und bildet sich entweder zum Charakter oder legt das bischen Charakter vollends ab. Nicht als ob eine Umänderung des Musiklebens ohne Charaktere vor sich gehen könnte: das genaue Gegenteil will ich beweisen.

Wäre es mit äußeren Rezepten getan, so könnte man nicht einsehen, warum die Reform, über die genug Schönes geschrieben worden ist, immer noch auf sich warten ließe. Die Gründe des Zögerns liegen tief im Boden jener Ursachen, von dem sich menschliche Schwäche nur mit Mühe, mit allergrößter Anstrengung erhebt. Die sogenannten praktischen Vorschläge, die auf die Hilfe von Organisationen, Gesetzen, Einrichtungen rechnen, sie alle können recht niederdrückend stimmen, wenn man sieht, daß eigentlich alles aufs beste eingerichtet ist. Nur die Menschen fehlen, die von der Güte der Organisation Gebrauch machen. Noch mehr als auf politischem Felde wird auf künstlerischem der Irrtum verhängnisvoll, als ließe sich durch äußere Gesetze das Bessere mit Sicherheit erreichen. Man prüfe Platons Trugschlüsse oder vielmehr seine Vereinigung des Unvereinbaren: hätten die Ordnungen, die im Staat und in den Gesetzen vorgeschlagen werden, Aussicht auf Befolgtwerden, — so wären sie höchst überflüssig! Ebenso ist zu befürchten, daß die Reformen des Konzerts und der Oper müßiges Gerede bleiben, solange die Menschen fehlen, die darnach tun. An den bisherigen Einrichtungen liegt es gewiß nicht, daß wir so schlecht bedient sind. Wenn nur seit zwanzig Jahren jede Hof- und Stadttheater-Intendanz bei Gewinnung von Mitgliedern ausschließlich sachliche Gesichtspunkte hätten walten lassen, so besäßen wir wahre Musterstätten der Oper. Wenn seit zehn Jahren die Zeitungen ausschließlich unabhängige, kenntnisreiche Referenten angestellt hätten, die auch etwas auf Charakter hielten, so besäße Deutschland eine öffentliche Musikpflege, die an hellenischen Idealen gemessen werden könnte. Solange es Blätter angeblich ersten Rangs in Großstädten gibt, die z. B. in die Oper einen Schauspielreferenten schicken, der eingestandenermaßen nichts von Musik versteht, solange . . . usw.

Wenn ich trotz dieser vorsichtigen Erfahrungen etwas vorzubringen wage, so geschieht es, um die Dinge einmal möglichst beim richtigen Namen zu nennen, damit die musikalischen Kreise nicht glauben gemacht werden, es bedürfe nur tüchtiger Reformlust, um alles ins schönste Geleise zu schieben.

Da ist die sattsam erörterte Programm- oder Spielplanfrage. Es wird solchen, die Zeit haben, sich gründliche Kenntnisse in der Musikliteratur anzueignen, nicht schwer, eine Menge herrlicher Programme und weitherziger Spielpläne auszuhecken und der Öffentlichkeit kundzutun. Aber kein Intendant, kein Dirigent, kein Solist wird dadurch umgestimmt. Wo es ausnahmsweise künstlerisch geleitete Anstalten, Solistenkonzerte mit ungewohntem Programm gibt, da war vorher schon eine Persönlichkeit mit eigener Tatkraft und Einsicht da. Gerechterweise muß man auch bedenken, daß es leitenden und einflußreichen Musikern jederzeit schwer fallen wird, fremde Ratschläge wörtlich zu befolgen; es steckt eine Demütigung darin, wenn der Regierende sich sagen lassen muß, wie er regieren soll. Also wird lieber schlecht regiert. Ein gewichtiger Grund zur Nichtannahme von Reformprogrammen liegt darin, daß gerade der gutwillige und ehrgeizige Dirigent oder Spieler fremde Anregungen durch eigene Arbeit fruchtbar machen möchte; wie kann er dies, wenn er keine Zeit hat? Ein Beispiel aus der Bach-Renaissance. Um alle Kantaten Bachs zu übersehen, bedarf es, ein geschärftes Urteil, behende Auffassung, energische Arbeitskraft vorausgesetzt, etwa 200 Zeitstunden; man muß doch auch Notizen machen, sich manches durch den Kopf gehen lassen, u. s. f. Das wäre also eine Arbeit von etwa sechs Wochen, wenn man täglich mindestens fünf Stunden dranrückt. Wohlgemerkt, dann hätte man den ersten, rohen Begriff, die Mög-

lichkeit engerer Wahl; die Aufsuchungen selbst erforderten noch reifere beträchtliche Opfer an Zeit. Nun ist es freilich schon aller Ehren wert, wenn manche Dirigenten durch Anfragen feststellen, welche Schätze etwa zuerst für die Wiedergabe in Betracht kommen. Aber um völlig sicher im ästhetischen Urteil, im Beurteilen der praktischen Aufführbarkeit zu sein, muß der Dirigent den vorhandenen Stoff selbst überschauen und beherrschen. Ähnlich liegen die Dinge überall, wo man die Absicht hegt, von dem engen Zirkel der beliebtesten Nummern loszukommen. Der Einzelkünstler ist in der gleichen Lage: die gesamte Klavier- oder Violinliteratur zu beherrschen erfordert Zeit. Auf dem Konservatorium wird der Blick wahrlich nicht geweitet; und auf den Künstlerfahrten gilt es, Geld zu verdienen.

Hier steht das Wort vom Geld. Es ist ein widerwärtiger Begriff. Aber er verhindert tatsächlich gute Programme. Denn nach dem menschenunwürdigen Gesetz der Trägheit suchen Dirigenten und Solisten möglichst viel Geld mit möglichst geringer Anstrengung zu machen. Jeder lacht, wenn man ihm von den Pflichten innerer Durchbildung, unablässigen Höherstrebens redet. Das gibt es nicht, daß sich einer Zeit nimmt, Mozart, Bach oder gar Größen nicht ersten Ranges aufmerksam, methodisch zu studieren. Viel eher blättert man die Musikzeitungen durch, um an der Börse des Erfolgs zu spekulieren. Darum haben wir fast keinen Künstler, dessen Name mit irgend einem großen Tondichter verschmolzen wäre. Die meisten sind Allerweltsmenschen, und treiben ebenso gern Mozart wie Wagner wie Tschaikowsky, d. h. alle mit der gleichen Oberflächlichkeit. Und man wundert sich, daß unter solchen Verhältnissen, nein Menschen, ein Meister wie Bruckner schwer tut.

An wem läge es denn vor allen Mächten, die Sachlage wenigstens offen aufzudecken? An der Presse. Während es Blätter gibt, die in politischen und sozialen Dingen jede Verderbnis und jede Unvollkommenheit an den Pranger stellen, äußert sich das Referententum mit großer Vorsicht. Zustände tollster Korruption werden in privaten Kreisen behaglich durchgesprochen, während die Öffentlichkeit keine Notiz davon nimmt. Ein wenig mehr Mut für die Referenten, die Kabinettsfrage zu stellen, ein wenig mehr Standhaftigkeit der Redaktionen, einen charakterfesten Referenten zu decken — und längst wäre das Gröbste reformiert! Ich erinnere nur an den Unfug der Prüfungskonzerte, der Wunderkinder, der Solistenabende, von welch letzteren höchstens der zehnte Teil eine gewisse Berechtigung hätte. Mit der Nachsicht gegen Talentlosigkeit und Geldmache kommen wir noch zu amerikanischen Zuständen, und der unfreundliche Kritiker wird vom Gericht bestraft. Lieber sollten die Konzertgeber gleich mit den Anzeigen den Berichtschreiber bezahlen. Dann waren die lästigen Einsendungen von Gegenkritiken erledigt, die manche Zeitungen angeblich ersten Rangs zur Demütigung des Referenten veröffentlichen, der nicht einmal vorher davon in Kenntnis gesetzt wird. Konzerte von Klavier- und Gesanglehrern sollten grundsätzlich nie besprochen werden; diese Konzerte dienen nur der Reklame. Das deutsche Reich braucht ein paar musikalische Lessing, die jeden Auftretenden vor allem darnach frügen, ob ihm innerer Drang, naive Begeisterung ein Recht gebe, vor der Öffentlichkeit aufzutreten!

Natürlich müßte die Übung der Freikarten fallen. Namentlich auch dem Theater gegenüber, das meist die Anzeigen mit Freikarten honoriert; Ausnahmen tun sich schon hervor, als Ausdruck einer geläuterten sittlichen Anschauung. Der Oper gegenüber hat die Kritik noch einen schwereren Stand, weil die Gegenmacht in einer einzigen Hand liegt, die unliebsame Persönlichkeiten, welche Charakter anstreben, mit allen Mitteln zu entfernen trachtet. Es ist verhängnisvoll, vor der Oper klein beizugeben, etwa weil man sagt: was gerügt werden müßte, sollte jedesmal getadelt werden, und das ginge nicht. Warum denn nicht? Von der Verpflichtung guter oder minderwertiger Kräfte hängt das Schicksal aller Aufführungen ab. Warum dies nicht bei jeder Aufführung betonen?

Die Presse sollte übrigens alle Abende mit gutem, künstlerischem Spielplan, also jeden Mozart, jeden Wagner besprechen, auch jede Aufführung wertvoller Neuheiten, dagegen niemals Stücke von anerkannt unkünstlerischer Sorte. Dann erst könnte sich zwischen Sänger und Kritiker ein menschlich achtbares, auf Erziehung gegründetes Verhältnis herausbilden. Manche Zeitungen haben schon den Anfang gemacht. Die meisten leben in den Tag hinein, oder vielmehr in die Nacht hinein, um das Publikum mit Sensationen zu erschüttern. Im allgemeinen versagt die Presse den musikalischen Schäden gegenüber, weil es ihr selbst in empfindlichem Maße an sittlichem Ernst und künstlerischem Verständnis gebricht. Nach zehn Jahren öffentlicher Wirksamkeit darf man dieses harte Urteil nicht bloß denken, sondern auch niederschreiben. Hauseggers Rücktritt in Frankfurt ist geeignet, das Urteil zu erhärten; in diesem Fall mit der maßgebenden Frankfurter Presse aus kollegialen Rücksichten Verbrüderung zu treiben, wäre eine arge Ungehörigkeit.

Aber das Frankfurter Publikum? Und das Publikum überhaupt? Ist es nicht in letzter Linie an den Schäden schuld? Nein. Der Sündenbock ist überall oder nirgends. Im Gegenteil erhoffe ich von seiten des Publikums den kräftigsten Anstoß zu einer Umwälzung der Musikgepflogenheiten. Insofern nämlich die Unbefangenen, Sachlichen, Strebenden auch einen Teil des Publikums aus-

Hervorragendes Weihnachtsgeschenk!

In Max Hesses Verlag in Leipzig, Eilenburger Straße 4, ist erschienen:

Musik-Lexikon

von

Hugo Riemann

Dr. phil. et mus., Professor der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Sechste Auflage in völlig neuer Bearbeitung

mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebracht.

Groß 8°, 1528 Seiten broschiert 12 M., in eleganten und dauerhaften Halbfranzband gebunden 14,50 M.

Die Riesenarbeit der gewissenhaften Einverleibung nicht nur aller bedeutsamen neuen Erscheinungen im Musikleben der Gegenwart und aller neuen Ergebnisse der historischen Forschung, sondern auch aller Umgestaltungen, welche in des Verfassers eigenen Lehrbüchern die Unterrichtsmethode und die ästhetische Kunstbetrachtung im Laufe der zwei Jahrzehnte erfahren hat, ist gewiß der höchsten Anerkennung wert und es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß gerade diese fortgesetzte Anpassung des Werkes an die stetig gesteigerten Anforderungen der Zeit seine dauernde Wertschätzung bedingt hat. Daß diese Wertschätzung nicht auf die Grenzen des deutschen Sprachgebietes beschränkt geblieben ist, beweisen die Übersetzungen desselben in die englische, die französische, [die dänische] und die russische Sprache — beiläufig wohl überhaupt ein einzig dastehender Fall; denn Lexika pflegt man wohl in anderen Ländern auszubeuten, aber nicht mit Festhaltung des Namens des Verfassers wörtlich zu übertragen. So ist tatsächlich heute der „Riemann" das Musiklexikon schlechthin, ein Buch ohne wirkliche Konkurrenz. Daß den Verfasser dieser glänzende Erfolg nicht verleitet hat, sein Buch für abgeschlossen zu halten, wird man gar bald einsehen, wenn man die sechste Auflage mit der fünften vergleicht; wieder wird man nicht nur eine Fülle neuer Namen finden, sondern eine noch viel größere Zahl von umgearbeiteten Artikeln, in denen kaum ein Stein auf dem andern geblieben ist. Auf die Anfertigung von Stereotypen hat der Verlag schon lange definitiv Verzicht geleistet in der wohlbegründeten Überzeugung, daß ein derartiges Handbuch in keinem seiner Teile veralten darf.

So hat denn Riemanns Musiklexikon die harmonischen und rhythmischen Theorien und die ästhetischen Ansichten des Verfassers über die musikalische Kunst in alle Welt hinausgetragen und den Musikern aller Länder Begriffe geläufig gemacht, von denen die schablonenhaften Fachartikel der älteren Lexika überhaupt nichts wissen.

Das Lexikon hat damit den Boden bereitet für die Verbreitung auch der die gesamte musikalische Unterrichtsmethode von Grund aus reformierenden theoretischen Lehrbücher des Verfassers, deren Übersetzung ins Englische, Französische, Italienische, Russische, ja Tschechische gleichfalls immer größere Dimensionen annimmt. Ganz besonders gilt das auch für die im gleichen Verlage erschienenen Musikalischen Katechismen, in denen die Reformen der Lehrmethode auf den einzelnen Unterrichtsgebieten in kompendiöser Form gemeinfaßlich aber gründlich dargestellt sind. Zur ersten Einführung und allgemeinen Orientierung über die Riemannsche Lehrmethode hat sich der Katechismus der Musik (Allgemeine Musiklehre) als ganz besonders geeignet erwiesen, der nun auch bereits in dritter deutscher Ausgabe vorliegt. Auch der Katechismus der Musikinstrumente (Kleine Instrumentationslehre), dessen gedrängter Inhalt es mit manchem größeren Werke über Instrumentierung aufnimmt, erfreut sich allgemeiner Wertschätzung und erschien bereits in dritter Auflage. Die eifrigen Bemühungen Riemanns, das hochwichtige musikalische Bildungsmittel des Nachschreibens von Melodien nach dem Gehör zur allgemeinen Anwendung zu bringen, werden nun auch von Erfolg gekrönt, wie die Neuauflage des Katechismus des Musikdiktats beweist. Tiefer in die Probleme der Harmonik führt der Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre (3. Aufl.), der besonders denen zu empfehlen ist, welche die Harmonielehre nach einem Lehrbuche alter Methode studiert haben und nun verlangen, die durch Riemann bewirkten Reformen der Lehre im ganzen übersehen und schätzen zu lernen. Daß auch die ganz nach Riemanns Methode geschulten den Kontakt mit der alten Generalbaßmethode nicht verlieren, dafür sorgt der Katechismus des Generalbaßspiels, der aber nicht nur diesem speziellen Zwecke dient, sondern als Schullehrbuch einer leider nur von sehr wenigen Musikbildungsanstalten (Paris, Brüssel)

gebührend gewürdigten höheren Stufe des Harmonieunterrichts Anspruch auf besondere Beachtung hat und dazu bestimmt ist, die Fertigkeit zu entwickeln, im Moment bezifferte Bässe oder Melodien in Akkordgriffe umzusetzen, d. h. einen korrekten vierstimmigen Satz am Klavier zu improvisieren. Die seit einem Jahre vorliegende 2. Auflage ersetzt den schwer lesbaren kleinen Zifferndruck der ersten Auflage durch einen auch für kurzsichtige Augen berechneten größeren und führt in allen Beispielen die Gegenüberstellung der alten und neuen Bezifferungsmethode durch.

Speziell auf Weiterbildung der durch die Katechismen der Musikinstrumente und des Generalbaßspiels erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten berechnet sind die Katechismen des **Partiturspiels** und der **Orchestrierung**, von denen der erstere die Verwandlung des Orchestersatzes in einen spielbaren Klaviersatz auf Grund der Erfahrungen beim Generalbaßspiel lehrt, der letztere dagegen umgekehrt anleitet, die für gewöhnlich in den Grenzen des mit zwei Händen greifbaren gehaltene Konzeption auf die reicheren Mittel des Orchesters auszudehnen. Auch Riemanns **Katechismus der Orgel** (Orgellehre), ein über den inneren Bau der Orgel und die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Register bündige Aufschlüsse gebendes Handbuch für Organisten hat sich schnell neben dem Richterschen eine Position errungen, wie die Neuauflage beweist. Ganz besonders haben aber Riemanns Reformen auf dem Gebiete der Methodik des Klavierspiels Aufsehen gemacht. Eine gedrängte Darstellung seines Systems bietet der **Katechismus des Klavierspiels** (2. Aufl.), der vor allem eine völlig neue Fassung der Anschlagslehre überzeugend durchführt und zugleich das Verständnis der Phrasierungslehre anbahnt, deren Probleme in systematischer Ordnung das **Vademecum der Phrasierung** (2. Aufl.) erörtert. Auf das Gebiet der freien Komposition führt der **Katechismus der Kompositionslehre** (3. Aufl.), dessen erster Teil (**reine Formenlehre**) in einer vor Riemann überhaupt nicht versuchten Weise den Aufbau musikalischer Sätze und Motive lehrt und von den kleinsten geschlossenen Gebilden stufenweise bis zur Erläuterung von Symphoniesätzen gewaltigster Dimension (9. Symphonie) fortschreitet, während der zweite alle historisch gewordenen, besondere Namen tragenden Formen in systematischer Ordnung vorführt. Ein respektables Supplement des Katechismus der Kompositionslehre ist der **Katechismus der Fugenkomposition** (2. Aufl.), der in 3 Tln. sämtliche 48 Fugen u. Präludien des Wohltemperierten Klaviers (1.—2. Teil) sowie sämtliche Fugen und Kanons der „Kunst der Fuge" von J. S. Bach ausführlich zergliedert und erklärt. Ein kaum minder wichtiges Supplement des Katechismus der Kompositionslehre ist der **Katechismus der Gesangskomposition** (Vokalmusik), in welchem das Verhältnis zwischen Text und Melodiegestaltung, die Bedeutung des Reimes für die musikalische Formgebung, die Korrektur der Deklamation durch die Tonhöhenbewegung usw. ganz neue Beleuchtungen erfahren und die grundlegende Bedeutung des achttaktigen Aufbaues auch sogar für das Rezitativ überzeugend dargetan wird. Für die höhere Schulung des Musikers auf dem Gebiete der Geschmacks- und Urteilsbildung sorgt der **Katechismus der Musikästhetik** (Wie hören wir Musik?), in welchem Riemann eine ganz neue wissenschaftliche Fundamentierung der Musikästhetik skizziert (2. Auflage). Die früher für die Musikgelehrsamkeit eine so große Rolle spielenden mathematischen Tonbestimmungen, überhaupt das gesamte musikalische Rechnungswesen (reine Stimmung, gleichschwebende und ungleichschwebende Temperaturen) samt den neuesten Ergebnissen der Tonphysiologie (Helmholtz) und Tonpsychologie (Stumpf) hat Riemann zusammenfassend dargestellt in dem **Katechismus der Musikwissenschaft** (Akustik). Eine ausgezeichnete Aufnahme hat auch allerwärts Riemanns „**Katechismus der Musikgeschichte**" gefunden, der in seiner Gliederung in eine „Geschichte der Musikinstrumente", eine „Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift" und eine „Geschichte der Tonformen (mit Tonkünstlergeschichte)" sich als besonders zweckdienlich zum Gebrauch als Unterrichtsbuch an Musikschulen erwiesen hat und daher außer in dritter deutscher Auflage auch in englischer, russischer und italienischer Übersetzung erschienen ist. Überblickt man die Gesamtheit der von Riemann verfaßten musikalischen Katechismen, so kann man sich der Einsicht nicht verschließen, daß dieselben eine wohlgegliederte und leichtverständliche, darum für weiteste Kreise lehrreiche und nützliche **Enzyklopädie der Musiklehre** vorstellen und in ihrer Gesamtheit ein **würdiges Seitenstück zu dem Musiklexikon** bilden, deren keines das andere entbehrlich macht, wohl aber jedes das andere zu erschließen geeignet ist. Der billige Preis der Katechismen setzt auch den minder Bemittelten instand, sich ein gründliches musikalisches Wissen zu erwerben.

Ein Werk von schwererem Kaliber ist Riemanns „**Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert**, welche zum ersten Male die Entwicklung des mehrstimmigen Tonsatzes und seiner Lehre von den rohen Anfängen zur Zeit Karls des Großen (Organum) in ihren verschiedenen Phasen (Déchant, Fauxbourdon, Kontrapunkt, Harmonielehre) bis in die Gegenwart hinein darstellt und besonders in ihren letzten Kapiteln (Zarlino, Rameau) die unerschütterlichen Grundlagen der theoretischen Reformen des Verfassers auf dem Gebiete der Harmonielehrmethode aufdeckt.

Die von den verschiedensten Seiten in der Kritik hervorgehobene glänzende Darstellungsgabe Riemanns, welche auch den sprödesten Stoff so zu behandeln weiß, daß das Interesse stetig gesteigert wird, hat seine theoretischen und historischen Schriften zu Bildungsmitteln von sehr hoch anzuschlagendem Einfluß gemacht. Dieselben bedeuten, wie ein Vergleich mit älteren Schriften solcher Art sofort dartut, nichts geringeres, als eine **ganz erhebliche Steigerung der Durchschnittsbildung des Fachmusikers.**

Leipzig, 1906.
Eilenburger Straße 4.

Max Hesses Verlag.

Einige Urteile über die neue sechste Auflage von Riemanns Musiklexikon:

Daheim, Leipzig, Nr. 29 v. 16./4. 1904: Das Musiklexikon von Hugo Riemann, das klassische Musiklexikon schlechthin, steht in seiner Art und in seinen Erfolgen einzig da. Ein Buch, gleich wertvoll für den Musiker wie für den Musikfreund, eigentlich jedem unentbehrlich, der sich aus Beruf oder Neigung mit der Musik zu befassen hat, eine wahre Fundgrube des Wissens und der Belehrung, hat es die älteren, verdienstvollen deutschen Musiklexika vollständig geschlagen.

Schweizerische Musikzeitung, Zürich, 27./2. 1904: Man weiß, daß dieses Werk alle ähnlichen seit langem überflügelt hat und daß es überall da, wo man eines solchen Nachschlagebuches bedarf, unentbehrlich ist.

Deutsche Musikerzeitung, Berlin, Nr. 8 v. 20./2. 1904: Das Werk ist bekanntlich das beste Musiklexikon der Gegenwart; es kann jedem Musiktreibenden nicht dringend genug zur Anschaffung empfohlen werden.

Hamburger Fremdenblatt, 27./2. 1904: Das vorzügliche Werk des in der Kunst- und Gelehrtenwelt einstimmig geschätzten Autors, diese Fundgrube alles Wissenswerten, erscheint nunmehr in sechster Neubearbeitung. . . . fehlt kaum noch in der Handbibliothek des kunstverständigen Publikums. Man schlage das in handlich bequemem Format herausgegebene Werk auf, wo man wolle und wird überall Belehrung und Anregung finden. Überall ist der reiche Stoff sachlich behandelt.

Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, Nr. 8 v. 17./2. 1904: Daß der Fachmusiker und Musikgelehrte es besitzen muß als unentbehrliches Nachschlagebuch, versteht sich von selbst; aber auch der Laie bedarf seiner als eines zuverlässigen Rat- und Auskunftgebers auf alle wichtigen Fragen des musikalischen Lebens.

Schweizerische Zeitschrift für Gesang und Musik, St. Gallen, Nr. 7 v. 1./3. 1904: Riemanns Lexikon ist eines jener Werke, welche den alten Ruhm deutschen Forschergeistes, deutscher Gelehrsamkeit, deutscher Arbeitskraft aller Welt aufs neue kund tun. . . . daß die neue Auflage von Riemanns Lexikon die Beantwortung auch nicht einer wichtigen Frage schuldig bleibt.

Musik-Blätter, Wien, Nr. 1. v. 1./1. 1905: Das in seiner Anlage unerreichte, in gedrängter aber korrekter Ausführlichkeit verläßlichste und für jeden Musiker und Musikfreund einzig unentbehrliche Nachschlagewerk, das in dieser Hinsicht alles, was an ähnlichen Werken bis nun bekannt geworden, weit in den Schatten stellt . . . .

New-Yorker Revue, v. 19./2. 1905: Von allen Musik-Lexika ist ohne jeden Zweifel das Riemannsche das am weitesten verbreitete, wofür der Grund einzig und allein in seiner effektiven Brauchbarkeit zu suchen ist. Als Nachschlagebuch sollte dieses Werk im Besitze jedes Musikfreundes sein. Ein besseres ist mir nicht bekannt.

Signale für die musikalische Welt, Leipzig, Nr. 18 v. 1./3. 1904: Die neue 6. Auflage belehrt sofort, daß der Verfasser mit Erfolg bestrebt war, dieses für jeden Musiker und Musikfreund völlig unentbehrliche Werk auf der Höhe der Zeit zu halten!

Dresdner Journal, 14./4. 1904: Das Werk gehört sozusagen zu dem eisernen Bestand der Bücherei jedes musikliebenden Hauses. Es ist die musikalische Enzyklopädie par excellence, der Antworterteiler auf alle die unzähligen Fragen, die an die herantreten, die sich mit der Tonkunst befassen, sei es nun beruflich, sei es nur aus Liebhaberei, sei es nach der vorwiegend theoretischen oder vornehmlich praktischen Seite.

Grazer Tagespost, 24./4. 1904: „Der Riemann" ist ein standard work der Musikliteratur, jeder Musiker, namentlich aber der literarisch tätige Musiker benützt ihn, ja heute ist er schlechthin das musikalische Lexikon, und diese Tatsache macht eine Anempfehlung des Werkes überflüssig.

Urania, Erfurt, 1904, Nr. 6: Das Lexikon war schon in der 5. Auflage das beste seiner Art, und in seiner jetzigen Gestalt dürfen wir wohl, ohne alle Widerrede, es das allerbeste nennen.

Cäcilia, Straßburg i. E., 1904, Nr. 5: Riemanns Musik-Lexikon ist anerkannt das beste auf diesem Gebiet, auch findet es die größte Anerkennung. . . . so daß auch wir das Werk rückhaltlos empfehlen können, man wird es nie unbefriedigt aufschlagen.

Die Wartburgstimmen, Eisenach, II. Jahrgang Nr. 5, Juni 1904: Dieses Musiklexikon ist für alle Schulen, Redaktionen und gebildete Familien einfach unentbehrlich, so daß man eigentlich gar nicht die Wahl hat, ob man es anschaffen will oder nicht, sondern daß man es anschaffen muß. Weder an Reichhaltigkeit noch an Vortrefflichkeit kann diesem Musiklexikon irgend ein andres ähnliches Unternehmen an die Seite gestellt werden, nicht in Deutschland, noch im Auslande. Kurz, es ist ein ebenso unentbehrliches wie ausgezeichnetes Hilfs- und Nachschlagebuch für jeden Musiker und Musikfreund, ja für jeden gebildeten Menschen überhaupt.

Hugo Riemann,
Normal-Klavierschule
für Anfänger.

Preis broschiert 3 Mark, in Leinen gebunden 4 Mark.

Die Normal-Klavierschule ist für die Hand des Schülers berechnet und gibt demselben knappgefaßte bestimmte Belehrungen über das, was ihm zu wissen unentbehrlich ist, entschlägt sich aber alles überflüssigen Raisonnements. Die Fundamentierung der Notenkenntnis folgt durchaus der zuerst 1876 in des Verfassers „Vademecum für den ersten Klavierunterricht" skizzierten rationellen Methode: gleichzeitige Erlernung der Violin- und Baßnoten von der Klaviermitte aus, Lese-Übungen, längere Beschränkung auf einhändige Spielstücke, bestimmte Begrenzung der Motive (Phrasierung), Hinleitung auf die Grundgesetze des ausdrucksvollen Vortrags, überhaupt Förderung des musikalischen Sinnes durch Inanspruchnahme des Ausdrucksbedürfnisses. Das Verständnis der theoretischen Grundlagen des Musiksystems wird vorbereitet durch Transpositionsübungen, Skalenübungen mit Kadenzen und kadenzierende Skalen.

Urteile:

Seine Klavierschule ist von geradezu klassischer Einfachheit und Klarheit. Der Lehrer, der sie dem Unterricht zugrunde legt, wird sich leicht tun, und seine Schüler werden es ihm danken. (Trier. Zeitung, 1906, 20. Juni.)

In ebenso klarer, wie gründlicher Weise wird hier der Schüler in die Elemente des Klavierspiels eingeführt. (Pester Lloyd, 1906, 5 April.)

Sicherlich werden viele Lehrer und gewiß mit Recht diese Normalklavierschule dem Unterricht zugrunde legen. (National-Zeitung, 1906, 21. April.)

Lehrern, die der Schablone abhold sind, wird die Normalklavierschule eine Labsal sein. (Österr. Ungar. Musikerzeitung, 1906, Nr. 20.)

Das Werk bildet sowohl für Klavierlehrer wie für Klavierlernende eine schätzenswerte Hilfe. (Mainzer Tagblatt, 1906, 7./4.)

Sie ist ein vortreffliches Werk. (Norddeutsche Allgem. Ztg., 1906, 10./4.)

Elementar-Schulbuch
der
Harmonielehre
von

Dr. phil. et mus. Hugo Riemann,

Professor der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Gr. 8°. 200 Seiten.

Preis broschiert 3 M., in Schulband gebunden 3.50 M.

Während die andern Harmonie-Lehrbücher des Verfassers mehr oder weniger noch Kampfstellung einnehmen und sich mit der ältern Lehrmethode (Generalbaß) auseinandersetzen, enthält sich das vorliegende Elementar-Schulbuch aller Polemik, aber auch aller irgend entbehrlichen naturwissenschaftlichen, ästhetischen und historischen Motivierungen und beschränkt sich ganz darauf, dem Schüler, der einen korrekten normalen vierstimmigen Satz schreiben lernen will, dazu die erforderlichen Anweisungen zu geben; dasselbe soll nicht frühreife lästige Frager großziehen, sondern auf dem kürzesten Wege Geschicklichkeit im Tonsatz und Einsicht in das Wesen der musikalischen Logik vermitteln.

Urteile:

Die hier dargebotene Musiklehre stellt sich ganz auf eigene Füße und verschont den Elementar-Schüler mit unnützem, verwirrendem Ballaste. Wir stehen nicht an, diese sehr praktische Harmonielehre zu empfehlen. (Der kathol. Kirchensänger, 1906, Nr. 7.)

Was nun speziell die Anlage des vorliegenden Buches anbelangt, so sind alle Partien der gesamten Harmonielehre sorgfältig behandelt worden, so daß das Buch ein echtes und brauchbares Schul- und Unterrichtsbuch zu nennen ist. (Urania, 1906, Nr. 4.)

Eines Vorzuges darf sich die Theorie Riemanns berühmen, daß sie den Schüler in die Tiefe des Harmoniewesens geleitet, während ihn die alte Praxis an der Oberfläche festhielt. (Österr. Ung. Musikerztg., 1906, Nr. 20.)

In der Sammlung **„Max Hesses illustrierte Katechismen"** erschien von **Hugo Riemann:**

1. **Katechismus der Musikinstrumente** (Instrumentationslehre). 3. Aufl. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
2. **Katechismus der Musikgeschichte.** I. Teil: Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Tonsysteme u. der Notenschrift. 3. Aufl. Brosch. 1,50 M.
3. II. Teil: Geschichte der Tonformen. 3. Aufl. Brosch. 1,50 M. Beide Teile in 1 Band gebunden 3,50 M.
4. **Katechismus der Orgel** (Orgellehre). 2. Aufl. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
5. **Katechismus der Musik** (Allgemeine Musiklehre). 3. Aufl. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
6. **Katechismus des Klavierspiels.** 3. Aufl. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
8. **Katechismus der Kompositionslehre.** I. Teil:
9. Formenlehre. 3. Aufl. Brosch. 1,50 M. II. Teil: Angewandte Formenlehre. 3. Aufl. Brosch. 1,50 M. Beide Teile in 1 Band gebunden 3,50 M.
10. **Anleitung zum Generalbaßspielen.** 2. Aufl. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
11. **Katechismus des Musikdiktats.** 2. Aufl. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
15. **Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre.** 3. Aufl. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
16. **Vademecum der Phrasierung.** 2. Aufl. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
17. **Grundlinien der Musik-Ästhetik.** 2. Aufl. (Wie hören wir Musik?) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
18. **Katechismus der Fugenkomposition.** 3 Teile.
19. I. u. II. Teil: Analyse von Joh. Seb. Bachs wohl-
29. temperiertem Klavier. 2. Aufl. Brosch. à 1,50 M. Kompl. geb. 3,50 M. III. Teil: Analyse von Joh. Seb. Bachs Kunst der Fuge. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
20. **Katechismus der Vokalmusik.** Brosch. 2,25 M. Geb. 2,75 M.
21. **Katechismus der Akustik.** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
30. **Anleitung zum Partiturspiel.** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
31. **Katechismus der Orchestrierung.** Anleitung zum Instrumentieren. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Ferner sind erschienen:

7. **Dannenberg, Katechismus der Gesangskunst.** 3. Aufl. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
12. **C. Schroeder, Katechismus des Violinspiels.** 2. Aufl. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
13. **C. Schroeder, Katechismus des Violoncellospiels.** Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
14. **C. Schroeder, Katechismus des Dirigierens und Taktierens.** 3. Aufl. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
32. **Hans Thauer, Katechismus des modernen Zitherspiels.** Brosch. 2,40 M. Geb. 2,80 M.
33. **Wilh. Stahl, Geschichtliche Entwicklung der evang. Kirchenmusik.** Brosch. 1 M. Geb. 1,30 M.
34. **Winter, G., Das deutsche Volkslied.** Brosch. 1,50 M., geb. 1.80 M.

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender

22. Jahrgang. für 1907. 22. Jahrgang.

Mit **Porträt und Biographie Manuel Garcias** — einem Aufsatze **„Der Januskopf der Harmonie"** von Prof. Dr. Hugo Riemann — einem **Notizbuche** — einem umfassenden **Musiker-Geburts- und Sterbekalender** — einem **Konzert-Bericht** aus Deutschland (Juni 1905—1906) — einem Verzeichnisse der **Musik-Zeitschriften** und der **Musikalien-Verleger** — einem ca. **25 000 Adressen** enthaltenden **Adreßbuche** nebst einem **alphabetischen Namensverzeichnisse der Musiker Deutschlands** usw. usw.

38 Bogen kl. 8°, elegant in einen Band gebunden 1,75 M., in zwei Teilen (Notiz- und Adressenbuch getrennt) 1,75 M.

Große Reichhaltigkeit des Inhalts — peinlichste Genauigkeit des Adressenmaterials — schöne Ausstattung — dauerhafter Einband und sehr billiger Preis sind die Vorzüge dieses Kalenders.

„Er zeichnet sich durch dankenswerte Vollständigkeit und Gewissenhaftigkeit in den Angaben aus," so schreibt die Münchener Allg. Ztg. in der Nr. v. 8. Sept. 06.

Geschichte der Musiktheorie

im IX.—XIX. Jahrhundert von

Prof. Dr. Hugo Riemann.

gr. 8°, XX, 529 Seiten, Preis brosch. 10 M.

Die Monatshefte für Musikgeschichte 1898 Nr. 11 (Rob. Eitner) schreiben: **„Ein Werk von eminenter Gelehrsamkeit und doch wieder so abgefaßt, daß es jeder Dilettant mit Erfolg lesen kann."**

Die (wie einige gemachte Ausstellungen bekunden) von einem kompetenten Fachmanne herrührende Besprechung in Nr. 56 der Signale für die Musikalische Welt 1898 nennt das Werk **„eine hervorragende Erscheinung auf musikwissenschaftlichem Gebiete, epochemachend für die Geschichte der Anfänge der musikalischen Theorie."**

Liederbuch

für Gesellschafts- und Familienkreise.

185 Volkslieder und volkstümliche Lieder für **mittlere Stimme**

zum Teil auch zweist. zu singen mit leicht spielbarer Klavierbegleitung ausgearbeitet und herausgegeben von **Rudolf Palme.**

Op. 63. Preis kartoniert 3 M., gebunden 4 M.

Inhalt:

I. **Zu besonderen Gelegenheiten.** a) auf Freiers Füßen. b) Polterabend und Hochzeit. c) Trauung. d) Ehestand. e) Jubelhochzeit (silbern, golden). f) Stiftungsfest u. Tafellieder. g) Den Frauen. h) Geburtstag. i) Jubiläum. k) Weihnachten. l) Jahreswechsel. — II. **Gesellschafts- und Spiellieder.** — III. **Trinklieder.** — IV. **Studentenlieder.** — V. **Liebeslieder.** — VI. **Heimat- und Wanderlieder.** — VII. **Vaterlands- und Soldatenlieder.** — VIII. **Natur-, Schiffs- und Jägerlieder.**

Zur Erhöhung der Festfreude darf weder in größern noch in kleinern Kreisen das Lied fehlen; ist doch kaum ein Volk so sangeskundig und so sangeslustig wie das deutsche, das in seinen Volksliedern einen herrlichen, beneidenswerten Schatz hat. Für alle frohgemuten, sangeslustigen Kreise bietet das „Liederbuch für Gesellschafts- und Familienkreise", eine sehr reiche Auswahl. . . . Alle Verhältnisse des Lebens, alle Feste und alle Kreise, in denen nur überhaupt Gelegenheit zu einem Liede gefunden wird, sind darin berücksichtigt und die Lieder auch danach geordnet. **(Illustrierte Zeitung, Leipzig.)**

Dieses Buch ist in der Tat für einen jeden musikalischen Kreis fast unentbehrlich, denn es bringt für alle wichtigen Lebenslagen ernsten und heiteren Gepräges passende Gesangsstücke. . . . Die Volksweisen sind ebenso kundig gewählt wie die beliebten, volkstümlich gewordenen Lieder von unseren großen Komponisten. **(Neue Musik-Zeitung, Stuttgart.)**

Bestellzettel.

An die Buchhandlung .....

.....

Senden Sie mir gefälligst

.....Expl. **Riemann,** Musiklexikon, broschiert — gebunden.
.....Expl. — **Geschichte der Musiktheorie.** Broschiert.
.....Expl. — **Normal-Klavierschule,** broschiert — gebunden.
.....Expl. — **Elementar-Schulbuch der Harmonielehre,** brosch. — gebd.
.....Expl. **Palme,** Liederbuch f. Gesellschaftskreise, kartoniert — gebunden.
.....Expl. **Max Hesses Deutscher Musikerkalender 1907** in 1 Bande.
.....Expl. — — — in 2 Teilen.

Max Hesses illustr. Katechismen:

Band:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
broschiert:														
gebunden:														

Band:	15	16	17	18	19	20	21	29	30	31	32	33	34	—
broschiert:														
gebunden:														

Ort u. Datum: Name:

Wo keine Buchhandlung oder keine Beziehung zu einer solchen, liefert auch direkt Max Hesses Verlag in Leipzig.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

machen. Nur kann sich dieser Teil noch nicht genügend zur Geltung bringen. Zunächst sind die anständigen Elemente als die vornehmsten von einer natürlichen Scheu beseelt, sich in die Öffentlichkeit zu wünschen. Und dann wissen sie recht gut, daß sie nur als Inhaber teurer Plätze gehört, beachtet werden. Im Konzertsaal spielt die Galerie schon eine gewisse heilsame Rolle. Aber im Theater gibt es viel zu wenig billige Plätze! Es kommt vor, daß wegen Beschränktheit des Raums Besucher des Nibelungenrings elf Stunden (die ganze Nacht!) vor der Kasse stehen müssen. Und doch verlautet praktisch nichts von einer Reform des Opern-Theater-Baus. Die Reichen betrachten immer noch die Oper als ihr geheiligtes Vorrecht. Das war der Standpunkt des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Baumeister und Intendant, der den Zuschauerraum sachlich anlegen wollte, — es braucht ja nicht der gleichteure Preis überall zu sein — würde sich ein unsterbliches Verdienst um die Kunst erwerben. Denn mit den Scharen der Jugend käme frisches Leben in die Oper. Die Zuspätkommenden, die Plaudertaschen, die Fächerschwingerinnen, die Essenden, Seide-Rauschenden, und alle durch gleichgültige Gewohnheit störenden Elemente würden unnachsichtlich zur Ruhe oder vor die Tür gewiesen. Aber soweit sind wir noch lange nicht. Musik ist die Kunst, die sich am unheilvollsten mit der Geselligkeit verknüpft; alle Übel der heutigen lauten, unaufrichtigen Geselligkeit trägt sie mit. Und gegen diese Mächte half weder Berlioz, der feurige Jüngling, noch Wagner, der reife Mann, noch all die tausend Seufzer der Einsichtigen. Der Kampf gegen tiefliegende Unsittlichkeit kann wohl nur auf der vertikalen Linie der Selbsterziehung, des Einzel-Widerstandes, nie in der horizontalen Richtung einer größeren Allgemeinheit durchgeführt werden?

Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten der Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts.

(Die Musica ficta. Eine Ehrenrettung.)

Von **Hugo Riemann.**

(Schluß.)

Fassen wir nun das Ergebnis dieser kleinen Erörterung seinen praktischen Ergebnissen nach kurz zusammen, so ist vor allen Dingen an jedem Tonstück, dem man seine richtige Harmonie nach den Voraussetzungen der Zeit geben will, festzustellen, welcher Ton Finalton ist, weiter aber, welcher Solmisationsname diesem Finaltone zukommt, ob er Ut, Re oder Mi ist. Damit ist zunächst entschieden, ob die Tonalität Dur oder Moll oder Phrygisch (Moll mit Halbschluß auf der Dominante) ist. Weiter aber sind damit für alle Klauseln im Verlaufe des Stückes die Wege gewiesen; denn gleichviel in welchem Kirchentone das Stück steht, unter allen Umständen stehen ihm Schlüsse auf sämtlichen leitereignen Harmonien der sechs Stufen des Hexachords (unter Ausschluß der 7. Stufe!) zu. Nur Schlüsse auf Mi (phrygische Schlüsse) verwandeln die leitereigene kleine Terz stets in die große. Bekanntlich läßt aber die Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts in den Schlüssen meist die Terz aus (auch im Phrygischen), besonders wenn dieselben eine Fermate tragen, in welch letzterem Falle auch für andere Stufen als Mi die Verwandlung des Mollakkords in einen Durakkord üblich ist, wenn die Terz nicht fehlt.

Die Harmonien in der **nicht transponierten** Lage sind also, gleichviel ob Ut, Re oder Mi Finalis ist:

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
1.	Cdur	Dmoll	Edur(!)	Fdur	Gdur(*Gmoll)	Amoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Emoll, * für Finalis Re).

Die Transposition **mit 1 ♭** (**F = Ut**) vermindert bereits das Harmoniebild sehr stark:

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
2.	Fdur	Gmoll	Adur(!)	Ddur	Cdur(*Cmoll)	Dmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Amoll, * für Finalis Re).

Ebenso die Transposition **mit 1 ♯** (**G = Ut**):

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
3.	Gdur	Amoll	Hdur(!)	Cdur	Ddur(*Dmoll)	Emoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Hmoll, * für Finalis Re).

Noch stärker verschieben sich die Verhältnisse wenn **B = Ut** gesetzt wird (2 ♭):

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
4.	Bdur	Cmoll	Ddur(!)	Esdur	Fdur(*Fmoll)	Gmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Dmoll, * für Finalis Re).

und gar mit **2 ♯** (**Ut = D**):

	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
5.	Ddur	Emoll	Fisdur(!)	Gdur	Adur(*Amoll)	Hmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Fismoll, * für Finalis Re).

Nur selten begegnet einem noch die Transposition **mit 3 ♭**, welche **Es = Ut** setzt; nur mit Finalis F (Fmoll) tritt sie öfter auf:

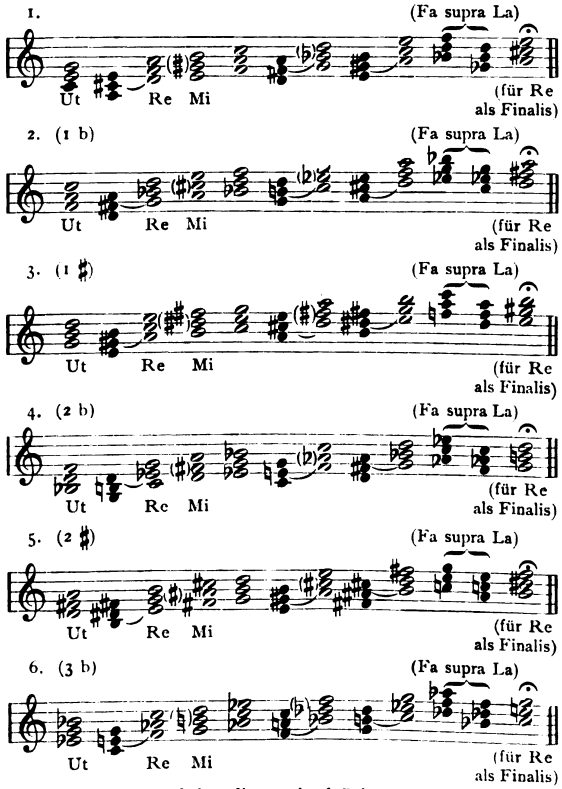
	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La
6.	Esdur	Fmoll	Gdur(!)	Asdur	Bdur(*Bmoll)	Cmoll

(! außerhalb der phrygischen Klausel Gmoll, * für Finalis Re).

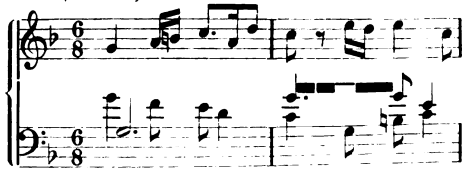
Durch die Subsemitonien von Re, Sol und La in den Klauseln und das Suprasemitonium von La wachsen aber der Harmonik aller 6 Fälle noch mehrere konsonante Akkorde zu:

1. (mit cis) Adur, (mit fis) Ddur und Hmoll, (mit gis) Edur, (mit ♭) Gmoll und Bdur.
2. (mit fis) Ddur, (mit h) Gdur und Emoll, (mit cis) Adur, (mit es) Cmoll und Esdur.
3. (mit gis) Edur, (mit cis) Adur und Fismoll, (mit dis) Hdur, (mit f) Dmoll und Fdur.
4. (mit h) Gdur, (mit e) Cdur und Amoll, (mit fis) Ddur, (mit as) Fmoll und Asdur.
5. (mit dis) Hdur, (mit gis) Edur und Cismoll, (mit ais) Fisdur, (mit c) Amoll und Cdur.
6. (mit e) Cdur, (mit a) Fdur und Dmoll, (mit h) Gdur, (mit des) Bmoll und Desdur.

Endlich kommt als eine weitere Möglichkeit hinzu der Halbschluß auf der Dominante der tonischen Harmonie (in der Art des phrygischen Schlusses) der aber nur für das Dorische (Finalis Re) zu den ohnehin schlußfähigen Akkorden einen neuen bringt (1. Adur, 2. Ddur, 3. Edur, 4. Gdur, 5. Hdur, 6. Cdur). Halbschlüsse statt der Klauseln auf anderen Stufen sind ausgeschlossen.

Die folgende Tabelle zeigt für jeden der 6 Fälle eine Übersicht der verfügbaren Harmonien:

(Die Bögen ⌒ heben die nur durch Subsemitonien der Klauseln entstehenden Harmonien [die mit schwarzen Noten gedruckten] heraus.)

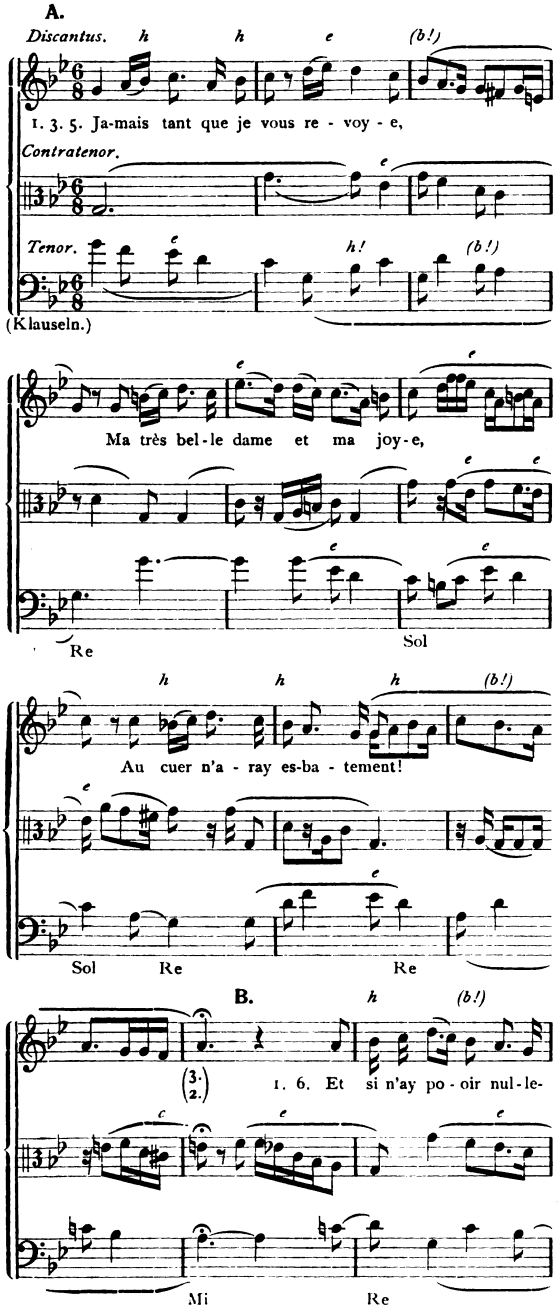
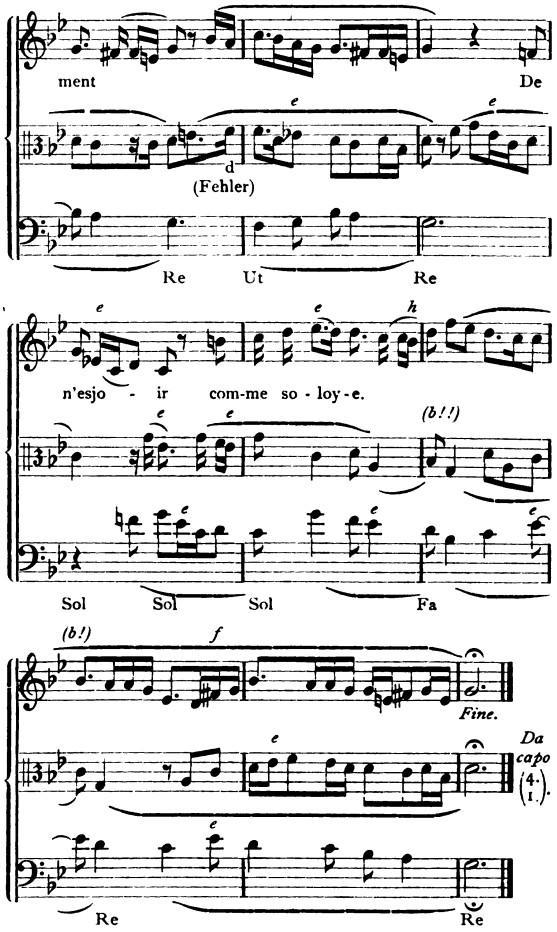
Damit dürfte so ungefähr das ganze Gebiet der Musica ficta, d. h. der außerhalb der Guidonischen Hand sozusagen in der Luft schwebend gedachten transponierten Musik umschrieben sein. Ein kleines praktisches Beispiel mag wenigstens einen Teil des gesagten illustrieren und zeigen, wie die Anbringung von ♯ oder ♭ durchaus nicht von der Willkür abhängt sondern mit zwingender Notwendigkeit sich ergibt. Es mag zugleich beweisen, in welchem Maße die bisherige unzulängliche Anbringung von Accidentalen die Kompositionen entstellt hat. Ich wähle das Rondeau »Jamais tant que je vous revoye« von Gilles Binchois (1400—1460), welches Sir John Stainers »Dufay ad his contemporaries« S. 64 aus Cod. Can. 213 der Bodleiana zu Oxford mitteilt. Daß es demselben nicht gelungen ist, die Harmonie des Stückes zu enträtseln, werden wir sogleich sehen. Das Stück beginnt und schließt mit G, macht auch noch mehrere Nebenschlüsse auf G, so daß zweifellos G Finalis ist. Dem Tenor und Contratenor ist ein ♭ vorgezeichnet. Der Diskant hat nur im weiteren Verlauf einige ♭ vor h, auch zwei vor f die aber sicher für e gemeint sind, das dem f unmittelbar folgt; vor f wären sie mehr als zwecklos, da dasselbe nur als Spitzenton vorkommt, wo es selbst bei Ut = G nicht fis sein könnte. Stainers Übertragung sucht das fehlende ♭ für h in der Diskantvorzeichnung als ernst gemeint zu nehmen, muß aber doch bereits im 5. Takt ein ♭ supplieren. In dem ganzen Werke aber hat Stainer nicht ein einziges ♭ vor e für nötig erachtet, obgleich schon im 3. Takt e als Melodiespitze des Diskant erscheint, unmittelbar gefolgt von b im Tenor, dem Stainer daher ein ♮ gibt! Anstatt im reinen Gmoll stehen daher bei Stainer die ersten vier Takte in reinem Cdur:

(Stainer)

Eine solche Verzerrung des wirklichen harmonischen Sachverhalts muß freilich zu schiefen Urteilen über die Werke dieser Zeit führen. Natürlich ist g **als Re** zu setzen, d. h. die ersten vier Takte stehen genau ebenso in Gmoll wie das kleine instrumentale Nachspiel. Weiterhin aber folgen Klauseln auf den Harmonien Cmoll, Adur (phrygisch, zu Ende des ersten Teils), wieder in Gmoll, Fdur, Gmoll, Cmoll, Bdur und schließlich wieder in Gmoll. Es fehlen also von den besprochenen Möglichkeiten der Schlußbildung in g phrygisch (s. oben 2) nur die auf Dmoll, Ddur (Halbschluß) und Esdur. Gegen die Logik der Harmonieführung ist sicher auch vom heutigen Standpunkte aus nichts einzuwenden. Ich mache in meiner hier folgenden

Übertragung des Stückes durch übergeschriebene Tonbuchstaben die Stellen bemerklich, wo Stainer Accidentalen weggelassen oder irrtümlich hinzugefügt hat.

Die geklammerten Zahlen ($\frac{3}{2}$) bezw. ($\frac{4}{1}$) bei den beiden Fermaten deuten die für Form des Rondeau üblichen alternierenden Repetitionen der Teile A und B an in der Folge:

AB, AA, ABAB.

Gilles Binchois. Rondeau.

Wären die Kompositionen der Dufay, Binchois und Konsorten wirklich nicht von gesünderer harmonischen Logik als sie in den bisherigen Übertragungen sich darstellen, die durchschnittlich nicht besser sind als diese Stainersche, so würden ein paar kleine Probebeispiele in musikgeschichtlichen Werken zur Orientierung vollkommen ausreichen und es wäre verlorene Liebesmüh, sie zu neuem Leben wecken zu wollen. Ich denke aber, daß meine obigen Ausführungen einigermaßen geeignet sein werden, das Gegenteil zu erweisen. Wir haben gegenüber den Meistern des weltlichen und geistlichen Liedes im 15. Jahrhundert eine Ehrenschuld abzutragen; wir haben ihnen unrecht getan und müssen Abbitte leisten. So wie das Lied jener fast 4 Jahrhunderte zurückliegenden Zeit unter dem veränderten Aspekt sich ausnimmt, kann es heute noch mit Nutzen studiert und mit Vergnügen gehört werden.

Meine im Verlage von Breitkopf & Härtel erscheinende Sammlung »Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14. — 15. Jahrhundert« (c. 100 Madrigale, Caccias, italienische, französische und spanische Balladen

und Rondeaux und deutsche Lieder im originalen 3—4stimmigen Tonsatze) wird, hoffe ich, eine andere Meinung von dem Werte der musikalischen Kunst vor der Palestrina-Epoche in breite Schichten der Musikfreunde tragen und beweisen, daß in der Musikgeschichte mit dem 14. Jahrhundert ein neues Zeitalter beginnt, das der Renaissance, dessen hochwertvolle Schöpfungen bisher nur zufolge mangelnder Vorarbeiten unter einer gänzlich falschen Beurteilung gelitten haben.

Lose Blätter.

Ein Plagiat.

Von Dr. Carl Mennicke in Leipzig.

Zu Anfang dieses Jahres ist im Verlag von Philipp Reclam jun. in Leipzig das Musiklexikon von Friedrich Bremer in einer Bearbeitung von *Bruno Schrader* erschienen. Diese Bearbeitung hat Schrader in der Weise besorgt, daſs er — abgesehen davon, daſs er die 793 Seiten der ersten Ausgabe auf 523 (!) Seiten zusammengestrichen hat — die 5. Auflage (und die ersten Lieferungen der 6. Auflage) von *Riemanns* Musik-Lexikon ausschlachtete, ja zum gröſsten Teil abschrieb. Der Nachweis wird sogleich erbracht werden.

Plagiate sind in unserer Zeit nicht selten; der vorliegende Fall aber läſst in dem Plagiator Schrader eine Persönlichkeit von einer erstaunlich frivolen Gesinnung erkennen. Schraders frühere Heldentaten sind namentlich in Leipzig bekannt; er hat hier vor einigen Jahren ein bluttriefendes Skandalblatt „Die Leipziger Musiksaison" herausgegeben, dessen erbärmlich primitive Ausstattung mit dem Inhalt überein kam; Schrader wütete in diesem Blättchen in der unsaubersten Art gegen alle, die dem Amerikamüden die Türe wiesen. Er hat z. B. Hermann Kretzschmar, dem er anfangs mit einer zutraulichen Liebe ergeben war, schonungslos bekämpft, als dieser ihn fallen lieſs. In Sachen seines Plagiates hat sich Schrader die Grube selbst gegraben. Er hat vor einigen Monaten das „erste Stück" seiner „Aktuellen Blätter" (Leipzig 1906) herausgegeben unter dem Titel „Das Riemannkonservatorium in Stettin und sein Besitzer." Schrader bekämpft und kritisiert dieses Konservatorium und seinen Besitzer in der abfälligsten Weise; darauf haben wir hier nicht einzugehen. Dagegen bemerkten wir viele Ausfälle auf die Theorie und das Musik-Lexikon Riemanns, welche stutzig machten. Da lesen wir auf Seite 21, Riemanns Lexikon sei liederlich gearbeitet, es sei „nur mit gröſster Vorsicht" aufzunehmen, ja, Riemanns Lexikon verdanke „seine Vorbereitung lediglich dem sonderbaren Umstande, daſs in seinem Umfang kein zweites da ist. Sobald sich ein Verleger entschlieſst, ein anderes, gleichgroſses arbeiten zu lassen, wird er den Erfolg auf seiner Seite haben." Verzeihen Sie, lieber, lieber Herr Schrader, aber auf diese absonderliche Art Ihrer Logik können wir ja nicht antworten vor Lachen. Was haben Sie denn getan? Sie haben das von Ihnen beschimpfte Riemannsche Lexikon hergenommen und haben es wörtlich oder in plumper Paraphrase abgeschrieben. Ihre Behauptung, Riemanns Lexikon sei nach dem Grundsatze der oratio pro domo abgefaſst, wollen Sie mit dem Artikel „Arend" beweisen. Sie irren sich ja in einer bedenklichen Weise; daſs Arend Riemanns Schüler war, hat Riemann doch selbst angegeben; Sie aber behaupten, nur Arends Zugehörigkeit zum Riemannschen Schülerkreise habe Riemann veranlaſst, Arends Biographie aufzunehmen. Das hätte doch Riemann verschwiegen, wenn er so frivol dächte wie Sie. Riemann hat ja ausdrücklich geschrieben: „Als Musiker machte er (Arend) sich durch theoretische und kritische Arbeiten bemerklich." Sie übersehen die für mein Empfinden in der von Riemann gegebenen Charakteristik vorhandene Limitation, und behaupten naiv, der „Referendar Arend" sei „musikalisch unbekannt". Ihnen ist er vielleicht unbekannt; andere Leute wissen, daſs Arend seit Jahren in der „Neuen Zeitschrift für Musik", im „Musikalischen Wochenblatt" und in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik" namentlich als Gluckforscher das Interesse ernsthafter Leser unausgesetzt beschäftigt. Bleibt also von Ihren Ausstellungen über den Artikel Arend der Druckfehler (1893 statt 1903), den Riemann ja im Nachtrag berichtigt hat; auf den Nachtrag haben Sie aber gar nicht acht gegeben.

Wir kommen nun zur Hauptsache und bereiten Ihnen die Ehre, mit Riemann in einem Atem genannt zu werden.

Riemann:	**Schrader:**
Adelburg.	
»In den 60er Jahren erregte A. durch die Größe seines Tons Aufsehen.«	». . ., der in den sechziger Jahren durch seinen großen Ton Aufsehen machte.«
Amati.	
»Der Vorzug der Amati-Geigen ist weniger Größe als Weichheit und Reinheit des Tones.«	»Die Amati-Geigen zeichnen sich weniger durch Größe, als durch Weichheit und Reinheit des Tones aus.«
Aubade.	
A. (. . . vom provençalischen alba . .), Tagelied, bei den Troubadours und Minnesängern Gesänge, welche die Trennung der Liebenden beim Tagesanbruch zum Vorwurf haben (vgl. . . .), also das Gegenteil von Serenade. Wie der Name der letzteren, so ist auch der der A. auf Instrumentalmusiken (. . .) übergegangen (. . .).«	»A., alba, Tagelied, mit dem Troubadours und Minnesänger die Trennung der Liebenden am Morgen besangen, also das Gegenstück zur Serenade; ging, wie diese auch, in die Instrumentalmusik über
Bassetthorn.	
»Mozart hat in seinem Requiem zwei Bassetthörner angewandt, auch im ‚Titus' Soli für das Instrument geschrieben; auch Mendelssohn schrieb zwei Konzertstücke für Klarinette und B.«	Mozart verwandte es in seinem Requiem und in der Oper ‚Titus'; auch Mendelssohn schrieb noch zwei Duos für Klarinette und Bassetthorn.«
Chute.	
»Ch., veraltete Verzierung, die sich in den durch kleine Noten ausgedrückten langsamen Vorschlag (Vorhalt) auflöst hat, . . . Die vorgeschlagene Obersekunde erhielt gewöhnlich den halben Wert der Note.«	»Ch., . . ., Vorläuferin des späteren, langsamen, vorhaltartigen Vorschlages: . . .; die vorgeschlagene höhere Sekunde erhielt in der Regel den halben Wert der notierten Hauptnote.«
eguale.	
»e. (ital.) gleich; egualmente, gleichmäßig, glatt, fließend; voci eguali (lat. voces aequales) gleiche Stimmen d. h. Männer-, oder nur Frauenstimmen.«	»eguale (uguale) [!], gleichmäßig, glatt; Adverb [!] egalmento; voci eguali (voces aequales) gleiche Stimmen, d. h. nur Männer- oder nur Frauenstimmen.

Riemann:	Schrader:
Ligatur.	
»In der Mensuralmusik zusammenhängende Notengruppen, in denen die rhythmische Geltung der Noten nicht eigentlich von ihrer Gestalt, sondern von ihrer Stellung abhängt.«	»In der Mensuralmusik aber gewisse zusammenhängende Notengruppen, in denen der Wert der Noten von ihrer Stellung abhängt.«
Madrigal.	
»auch die besten Vorläufer der Oper waren Aneinanderreihungen von Madrigalien, die teils in der angedeuteten Weise von einer Stimme mit Begleitung von Violen, Lauten, Theorben usw., teils vollständig gesungen wurden.«	»Auch die Vorläuferinnen der Oper wiesen nichts als Aneinanderreihungen von Madrigalien, abwechselnd vollstimmig gesungen und in der angedeuteten einstimmigen Weise mit Begleitung ausgeführt, auf.«
Meyerbeer.	
»deutsch in der Harmonik, italienisch in der Melodik, französisch in der Rhythmik . . .«	». . ., war deutsch in Harmonie und Kontrapunkt, italienisch in der Melodie, französisch in der Rhythmik und jüdisch im Raffinement des Effekts.«

Neben dieser Probe groben Stehlens müssen wir zur Erheiterung des Lesers auch die feineren Formen dieses Plagiats in Beispielen vorführen.

Artôt, Marg.	
»Die Stimme der A., ein voller Mezzosopran von leidenschaftlichem Ausdruck, gewann durch konsequentes Studium eine bedeutende Höhe, so daß sie für die größten dramatischen Sopranpartien ausreichte.«	»ihre Stimme, von Haus aus ein Mezzosopran, wurde nach und nach zu solcher Höhe ausgebildet, daß sie den anspruchsvollsten dramatischen Sopranpartien entsprach.«
Kantate.	
»Historisch war Cantata zuerst kurz nach Erfindung der begleiteten Monodie (1600) der Name für ausgedehntere mehrteilige Sologesänge, in denen arioser Gesang in dramatischer Weise mit rezitatorischem abwechselte . . .«	»Nach Aufkommen der begleiteten Monodie (nach 1600) taucht auch bald der Name Kantate auf, zur Bezeichnung für größere Sologesänge in mehreren Teilen, deren Stil durch deren Wechselform rezitatorischen nnd ariosen Anstrich bekam.«
Mozart.	
»Seine Individualität ist Anmut und Innigkeit; sein Humor ist minder extravagant als der Haydns, und der grollende Ernst Beethovens ist ihm ganz fremd. Sein Stil ist die glücklichste Verschmelzung italienischer Melodiefreudigkeit mit deutscher Gründlichkeit und Tiefe. Die ihm verwandtesten Naturen sind Schubert und Mendelssohn . . .«	»Mozarts Stil ist eine Vereinigung italienischer Klangschönheit und Melodienfreude mit deutscher Tiefe und Gediegenheit; er neigt zu Anmut und Innigkeit, steht einem Schubert und Mendelssohn näher als dem Titanen Beethoven.«

Zur Fällung des Urteils wird diese Auslese genügen; wer noch weiter nachprüfen will, vergleiche die Artikel: Accentus, Acciatura, Adelboldus, Albani (Laj.), Anthem, Araja, Arcais, Arnulf von St. Gilles, Auber, Babbi, Bähr, Baj, Baïni, Baskische Trommel, Bastardella, Bathyphon, Beauchamps, Beck (R. K.), Beecke, Beethoven, Belaïeff, Bergkreyen, Branle, Breitkopf & Härtel, Caserta, Castil-Blaze, Centone, Chrotta, Cremona, Duni (E. R.), Ellerton, Ellis, Fandango, Finale, Frescoboldi, Gaspari, Geschichte der Musik, Giacomelli (G.) Giovanelli (R.), Glarean, Glinka, Goldmark, Hackbrett, Hucbald, Jomelli, Jonas (E.), Kanoniker, Kapelle, Krumpholtz (W.), Lasso, Laute, Marsch, Montanari, Monteverde, Mutation, Quadri, Quodlibet Thalberg, Zinken. Besonders humoristisch wirken natürlich die Fehler, die Schrader von Riemann übernommen hat, die aber Riemann im Nachtrag verbessert hat [vergl. z. B. die Artikel Ahle (H. G.), Albert (H.), Anerio (F.)].

Nimmt man Riemanns Lexikon vom Jahre 1882 zur Hand, so bemerkt man, daſs die heute hier aufgerollte Plagiatsaffäre im Prinzip schon ein Vierteljahrhundert alt ist. Die erste Auflage von Riemanns Lexikon erschien zu Anfang des Jahres 1882: am Ende desselben Jahres brachte Bremer sein „Handlexikon der Musik. Eine Encyklopädie der ganzen Tonkunst," bei Reclam heraus. Auch Bremer ist ein Plagiator gewesen; nun ist er, der gar kein Musiker sondern ein gewiegter Journalist war, mit grofsem Geschick und unter Benutzung anderer Hilfsmittel an seine Arbeit gegangen; daſs er das meiste wörtlich oder in Umschreibung aus dem Riemann herübernahm, läſst sich wie im Fall Schrader ohne Mühe nachweisen. Wie Herr Schrader nun aus diesem verwässerten Auszug des „Riemann" ein „ganz neues Buch" — siehe seine Vorrede — machte, haben die Leser gesehen. Unter diesen Verhältnissen ist freilich etwas Wahres daran, daſs Batka neulich im „Kunstwart" sagte, dieses kleine Lexikon könne in seiner neuen Gestalt dem „Riemann" gefährlich werden.[1]) Der Original-Riemann kostet jetzt 14,50 M, der von Bremer besorgte Riemann-Auszug, von Schrader komplettiert und mit Witzen durchsetzt, die schon der selige Gathy in seinem Musiklexikon machte, kostet aber nur 1,75 M. Dieser Preisunterschied allein macht den eventuellen Absatz der Bremerschen Bearbeitung erklärlich.

Im Artikel Bruno Schrader der 6. Auflage von Riemanns Lexikon lesen wir: „. . . . . suchte die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen durch seine kritische Tätigkeit, zuletzt (1903) in einem eigenen Blättchen." Hierauf antwortet Schrader wutentbrannt (in seiner oben erwähnten Flugschrift), Riemann urteile über seine Tätigkeit „in gewohnter Verkennung der Sachlage und ebenso gewohnter Urteilsleichtfertigkeit". Schrader hat die Stirn zu schreiben: „Zum mindesten als Lexikograph sollte man es unterlassen, die eigene Individualität auf andere, objektiv zu betrachtende zu projizieren. Doch ist Herrn Riemanns Lexikon in Bezug auf seinen objektiven Wert bei den Wissenden zu bekannt, als daſs ich seine Unzuverlässigkeit näher zu rücken brauchte."

Der Leser kennt nun Herrn Schrader, seine schriftstellerische Tätigkeit und seine Gesinnung, zur Genüge; er wird keinen Wunsch hegen, diese fragwürdige Bekanntschaft fortzusetzen. Uns aber bleibt die Pflicht, darüber zu wachen, daſs sich in unserer jungen, kräftig blühenden Musikwissenschaft nicht Elemente breit machen, welche die Pflicht der Wahrheit gegen sich selbst nicht kennen.

Das Hugo Wolf-Fest in Stuttgart.

Von Dr. Karl Grunsky.

Auf die Lebensweise, auf die Pflege des Geistes wie der Sitten hat der Sinn für Haus und Häuslichkeit den gröfsten Einfluſs. Häuslichkeit braucht nicht Anlaſs bequemer Gewohnheiten, philiströsen Denkens zu sein, sondern erzieht, ernst genommen, zu Wahrhaftigkeit und Vornehmheit. Wie man einem fremden Menschen bald anmerkt, ob er Gespräche und Geberden vom Wirtstische oder von häuslicher

[1]) Man vergesse nicht, daß Riemanns Lexikon, 1882 zum ersten Male aufgelegt, 1905 bereits die sechste Auflage erlebte. Bremers Lexikon dagegen, auch 1882 zum ersten Mal erschienen, bringt es glücklich 1905 zur zweiten Auflage!

Geselligkeit habe, so verrät auch der Musikliebhaber bald, ob er Kenntnis und Urteil im Verkehr des grofsen Konzertsaals, oder am häuslichen Musizieren erwarb. Der eigentliche Konzertläufer sieht z. B. mehr oder minder scheel zur Pflege des Liedes. Denn das Lied hat die Wurzeln seiner Kraft nicht sowohl in der breiten Öffentlichkeit, als in der traulichen Enge und Tiefe persönlicher Musikübung. Vor allem das Lied *Hugo Wolfs*. Es ist zu ernst und zu musikalisch, um unlautere Ansprüche der Sänger zu befriedigen; zu wahr und geistvoll, als dafs plumpe Mittelmäfsigkeit der Wiedergabe genügte. Vielmehr werden Unlauterkeit und Unwahrhaftigkeit an ihm zu schanden. Es verlangt die Ruhe, Stille und Einsamkeit des Hauses, um erfühlt und verstanden zu werden.

Weil Hugo Wolf im Schwabenlande so allgemein am häuslichen Herde gehegt wird, darum konnte das Hugo Wolf-Fest den schönen, volltönigen Widerhall finden, wie ihn die Tage vom 4. bis 8. Oktober brachten. Der Konzertsaal der Liederhalle, die Räume der Johanniskirche, das Theater, der grofse Festsaal der Liederhalle waren dicht besetzt, ja überfüllt. Es hat unendlichen Reiz, einer verschwiegenen Kunst auch einmal mit vielen zusammen in festlicher Stimmung zu lauschen.

Man hatte immer das wohltuende Gefühl, aus dem Vollen schöpfen zu dürfen, den Quell einer hohen Kunst unvermischt und ungetrübt zu geniefsen. Mit den gemischten Musikfesten nämlich hatte unsere Veranstaltung gar nichts zu schaffen, weder nach aufsen betrachtet, noch mit dem Programm eines solchen verglichen. Wir hatten keinen Festausschufs, keine Festessen, Anreden, keine Fahnen und Böllerschüsse. Alles nahm Ausgang und Weg von einem einzelnen Manne. Es ist der aus seinem Briefwechsel mit Wolf bekannte Rechtsanwalt *Faifst*, der die Last der Verantwortung allein auf seine Schultern genommen hat. Gewifs keine leichte Bürde! Die Unsumme rein technischer, äufserlicher Aufgaben, denen sich der einzelne Veranstalter in solchem Fall unterziehen mufs, wurde noch vermehrt durch den leidigen Zustand, in dem sich zurzeit die Liederhalle befindet, an der seit Frühjahr herumgebaut wird. Das Veraltete der Innenräume ist geblieben, während die neu angeklebte Schauseite noch den Regen in den Saal einläfst. Übrigens dürfen wir Faifst gerade dafür unsern Dank abzustatten nicht vergessen, dafs er der Versuchung, die Klavierliederabende in den Festsaal zu verlegen, widerstanden hat. Wenigstens hinsichtlich des Umfangs hatten wir einen geeigneten Raum. Ein Unternehmerherz hätte es nicht ertragen, zahlende Besucher zurückzuweisen; es wäre gehüpft vor Freude über den Andrang zum Festsaal.

Ungemischt hören wir sonst nur den Quell der alten Kunst rauschen: am reinsten in den herrlichen Beethovenfesten in Bonn; dann auch auf den Bachfesten der Neuen Bachgesellschaft, bei der Mozartfeier in Salzburg. Aber fünf Abende hintereinander einem unlängst verstorbenen Tondichter widmen, der nicht zu den klassischen Schläfern gehört, das war noch nicht da.

Der Freund Hugo Wolfs wachte kunstsinnig auch über den Stil der Wiedergabe. Durch Selbsttätigkeit in den Besitz einer unmittelbaren Überlieferung gelangt, hat er diese angesichts der verbreiteten Oberflächlichkeit doppelt wertvolle Überlieferung wirklich lebendig erhalten. Faifst ist der beste Wolf-Sänger. Aber er war es diesmal zufrieden, sich zur Disposition zu stellen. Was Zeitmafs, Rhythmus, Auffassung anbelangt, so durfte man sicher sein, nichts Verfehltes und Verpfuschtes in den Kauf nehmen zu müssen. Der Quell der Kunst Wolfs flofs nicht nur unvermischt, sondern auch ungetrübt.

Das Programm der beiden Liederabende folgte den grofsen und kleinen Liederreihen Wolfs. Zuerst kamen Goethe und Mörike; natürlich getrennt, nicht untereinandergewürfelt. Am zweiten Abend die Proben aus dem spanischen und italienischen Liederbuche, dazwischen Gottfried Keller und Eichendorff. Zusammen 66 Lieder, die nun freilich nur ein Viertel des ganzen Liederschatzes ausmachen. Aber man gewann doch zusammenhängende Eindrücke!

Wert und Rang der Ausführung stand, wie angedeutet, auf hoher Stufe. Des war vor allem der Begleiter, Pianist *Friedberg* aus Köln schuld. Er ermöglichte und steigerte die Leistungen der Solisten durch ein technisch vollendetes und von leidenschaftlichem, innigsten Ausdruck beseeltes Begleitspiel. Übrigens möchte ich hier gelegentlich einige Fragen anbringen: warum wird bei Liedbegleitungen der Flügel nur halb geöffnet? Wäre es nicht Sache des Spielers, den richtigen leisen Anschlag zu wählen? Die Vorsicht vor Übertönung wirkt beinahe komisch, wenn man bedenkt, welche Tonmassen der Sänger zu überglänzen hat, wenn er mit Orchester singt. Und könnten nicht Spiel und Gesang, eins wie das andere, auswendig von statten gehen? Es verschärfte in diesem Fall durchs Zusammenwirken die Notwendigkeit eines ehernen Rhythmus. Frau *Rückbeil-Hiller*, die bekannte Oratoriensängerin, hatte mit den Mörike-Liedern den schönsten Erfolg; bei Goethe verkleinerte sie ihre Stimme leider zu fortgesetztem leisem Wispern. Rhythmisches Bewufstsein und Temperament müfsten der Sängerin sicherer zu Gebot stehen; doch ist ihr Vortrag immerhin beseelt zu nennen. Die andere Solistin, Frl. *Hedwig Schweicker*, ist eine eigentliche, rechte Wolf-Sängerin. Ihre dunkle Mezzosopranstimme beherrscht Höhe, Mittellage und Tiefe gleich ansprechend. Mit dem Ruf strenger stimmlicher und musikalischer Geschultheit hat sich aber die Sängerin nicht begnügt, sondern in den spanischen und italienischen Liedern, namentlich aber in den alten Weisen Gottfried Kellers die Grenze zwischen Schule und Eigenbesitz energisch überschritten. In die Wiedergabe der spanischen und italienischen Gesänge teilte sie sich mit Hofopernsänger Dr. *Paul Kuhn* aus Darmstadt. Dieser intelligente Tenorist sang ungewöhnlich musikalisch und feinsinnig, deutlich in der Aussprache, hingebend im Ausdruck. Nur dafs sein Organ noch nicht ausgeglichen und die Klangfarbe wie auf einen elegischen Grundton gestimmt ist, der zu Eichendorff nicht pafste. Auch Hofopernsänger *Weil* aus Stuttgart besafs manchen Goethe-Liedern gegenüber nicht die freie humoristische Überlegenheit; im übrigen bewährte sein schöner, ja prachtvoller Bariton den vollen Glanz, bewährte der Künstler echte Vornehmheit und Wärme des Vortrags, deren er fähig ist, bei Goethe wie bei Mörike. Gerade als Bühnensänger sollte Herr Weil mehr Wechsel der Klangfarben anstreben. Einen Tenoristen von Geist und Temperament lernten wir im Konzertsänger *Richard Fischer* aus Frankfurt kennen. Wenn seine Stimme freier ausströmte, mehr Glanz entfaltete, wären die Wirkungen, die von ihr ausgehen, noch überzeugender. Jedenfalls zeigte der Sänger sich und seine Stimme elastisch genug für die Mannigfaltigkeit der Aufgaben, die Wolf in den Goethe- und Mörikeliedern stellt.

Im Kirchenkonzert in der Johanniskirche kamen geist-

liche Gesänge aus dem spanischen Liederbuche und religiöse Lieder von Mörike zu Gehör. In die Wiedergabe teilten sich Frl. *Schweicker* und Herr *Richard Fischer*. Die Orgelbegleiter *Nack* und *Benzinger* konnten Regersche Vorlagen benützen. Doch wollte die Registrierung trotz liebevoller Sorgfalt nicht in allen Stücken gelingen. Das Stimmungsvollste und Schönste für Ohr und Herz waren an jenem denkwürdigen Abend die sechs unbegleiteten geistlichen Chöre nach Eichendorff, die der Hoftheaterchor unter Leitung des Musikdirektors *Arpad Doppler* ausdrucksvoll und rein vortrug. Wer die Schwierigkeiten dieser aufs harmonische gestellten, meist homophon modulierenden Chöre kennt, der wird namentlich die musikalische Reinheit der Wiedergabe zu schätzen wissen. Im Rahmen eines kurzen Berichtes auf Wolf als religiösen Tondichter näher einzugehen, das mufs ich mir leider versagen. Blofs möchte ich betonen, dafs dem Kirchenkonzert eine innere Notwendigkeit, nicht einfach das Bedürfnis der Abwechslung innewohnte.

Die Festvorstellung des Corregidors (am Sonntag den 7. Oktober) wurde von auswärtigen Gästen, welche vergleichen konnten, weitaus als die beste gerühmt. Sowohl das Orchester als die Darstellenden (hervorragend Frl. *Sutter* als Frasquita) leisteten unter Pohligs temperamentvoller Führung Ausgezeichnetes. Das Werk ist der musikalischen Fülle wegen ungemein schwierig. Aber hier in Stuttgart ist ihm eine künstlerische Heimat geworden; man merkte, dafs es auf unserm Spielplan steht (seit April 1904). Mag man das Undramatische des Stoffes beklagen, man wird doch zur Erkenntnis kommen, dafs die Bühne auf ein Werk von solchem musikalischen Reichtum nicht verzichten kann.

Das Orchesterkonzert steigerte und krönte den Erfolg der vorhergegangenen Abende. Da hörten wir das Oratorium Christnacht, die Chorwerke Elfenlied und Feuerreiter, und den sonnigen Frühlingschor aus der unvollendeten Oper Manuel Venegas. Hofkapellmeister *Pohlig* hielt die Chor- und Orchestermassen meisterlich zusammen. Der Hoftheaterchor war durch andere Mitwirkende verstärkt. Der dämonische Eindruck des Feuerreiters versagte nicht, obwohl die Zeitmafse unverhältnismäfsig rasch oder langsam genommen wurden.

Entzücken verbreiteten das Elfenlied und jener Frühlingschor, dessen unschuldiger Heiterkeit niemand anhört, dafs er die letzte Schöpfung eines Tondichters war, der ewiger Nacht entgegenging. Die italienische Serenade (in einem Satz) und die sinfonische Dichtung Peuthesilea (nach Kleists Tragödie) wurden von Pohlig ganz hervorragend eindrucksvoll dirigiert; die Serenade mufste er wiederholen. Von instrumentierten Liedern kamen zu Gehör: Gebet, Anakreons Grab und Mignon (Kennst du das Land; zweite Instrumentation) durch Frl. *Schweicker;* Prometheus und Rattenfänger durch Herrn *Weil.* Der Zuhörer bemächtigte sich eine hochgehende Begeisterung; der Rattenfänger wurde ein zweites Mal verlangt. Die Leistungen der Solisten, zu denen im Elfenlied und in der Christnacht Frau *Rückbeil-Hiller* und Herr *R. Fischer* traten, erreichten aber auch einen hohen Grad von Vollkommenheit. Am Schlusse mufste *Pohlig* als Dirigent des herrlichen Konzertes den Beifall der huldigenden Menge verdientermafsen entgegennehmen.

Nicht Langeweile oder Sehnsucht nach Abwechslung, sondern umgekehrt Scheu vor der gewöhnlichen zwecklosen Konzertflut haben wir aus diesen wundervollen fünf Abenden mitgenommen. Die allgemeine Dankbarkeit wendet sich dem Veranstalter zu, dessen Mut, Spannkraft und aufopfernde Hingabe von glänzendem äufseren und nachhaltigem künstlerischen Erfolg belohnt worden ist. Während das Musikleben der Grofstädte wie von Kunstkasernen aus mehr und mehr uniformiert wird, hat unsere gute Stadt mit dem Wolf-Fest gezeigt, dafs es auch noch Eigenart und Unterschiede in der Kunstpflege gibt.

Carmen- und Rigolettoaufführungen in Berlin.

In der letzten Zeit konnte man in unserm Opernhause nach dem Fallen des Vorhanges oft rufen hören: „Blech! Blech!“ Damit war ja nun nicht gemeint, dafs die Musik Blech sei, sondern man wollte den neuen Kapellmeister hervorrufen, der denn auch erschien. In Carmen sogar schon nach dem 2. Akte. Und das war seine erste „Tat“, dafs er die während der letzten zehn Jahre noch von *Weingartner* und *Straufs* sorgfältig neu studierte und auch von Dr. *Muck* häufig sehr sicher geleitete Bizetsche Oper uns, als sie jetzt neu inszeniert erschien, vorführte. Ein kundiger Thebaner verkündete sogar den Lesern seiner Zeitung, der Chor habe noch nie so sauber gesungen, die Solisten seien noch nie so angeregt worden, wie an dem Abende, da Herr *Blech* zum ersten Male bei uns den Taktstock schwang. Armer Felix! Armer Richard! Nun hat Euch der Leo in den Schatten gestellt. — Dafs ich gegen des Herrn *Blech* Dirigententüchtigkeit nichts sagen will, versteht sich von selbst. Er konnte sie hier indes noch nicht recht erweisen. Das aber spricht für ihn, dafs das Orchester gern unter ihm spielt. Das Zerren des Kapellmeisters auf die Bühne ist bei uns eine neue Mode. Sollte es nicht genügen, dafs er sich von seinem Pulte aus verneigt, wenn man ihn schon einmal durch Rufe auszeichnet? Meist ist auch das nicht nötig, das Rufen so wenig, wie das Verneigen. In einem Privattheater hörte ich kürzlich das Publikum nach der Freischütz-Ouvertüre lebhaft klatschen. Sie hatte ihm einmal wieder recht gefallen. Da wandte sich der Kapellmeister wiederholt um und dankte so verbindlich und glückstrahlend, dafs ich auf den Gedanken kam, er habe das herrliche Musikstück komponiert. — Kurz nach der neu inszenierten Carmen im Opernhause erschien sie ganz neu in der Komischen Oper. Das Vergleichen beider Aufführungen wird je nach dem Standpunkte des Beurteilers ein verschiedenes Ergebnis haben. Die Königliche Oper mit ihren grofsen Mitteln, mit ihren hervorragenden Künstlern auf und vor der Bühne stellte natürlich die glänzendere Szenerie hin und brachte die Musik vollendet heraus. Und dabei liefs sie es auch nicht an dramatischer Gestaltung und Belebung fehlen. Die Komische Oper aber bot ein Meisterwerk der Inszenierung. Nicht, „damit nur etwas geschehe“, herrschte dort Leben auf der Bühne, sondern alle Geschehnisse standen zu der Haupthandlung in Beziehung. Das war der wichtigste Unterschied zwischen dort und hier. Dort z. B. auf dem Markte ein Seidenhändler, bei dem gekauft wurde, ein fliegender Buchhändler, bei dem man lesen konnte. Ganz schön! Aber für die Handlung des Stücks eher störend als belebend. Hier dagegen z. B. ein Kärrner, der Säcke von seinem Fuhrwerke ins Kaufmannshaus trug, eine Obst- und Gemüsehändlerin mit gefüllten Körben, aus denen sie die Käufer

bediente. Als nun Micaela ihren José vor der Hauptwache antraf, winkte er ihr, den Posten stehenden Soldaten nichts hören zu lassen, führte sie an den Karren, kippte ihn, liefs sie auf seinen Brettern sitzen, nahm selbst auf einer Deichselstange Platz, und nun plauderten die beiden in der ungezwungensten Weise heimlich miteinander, die sonst mitten auf dem Markte zu stehen pflegen. Und als die dämonische Carmen entfloh, stülpte sie im Laufe ihrem nächsten Verfolger den eilig ergriffenen, mittlerweile leer gewordenen Obstkorb über den Kopf. Das nennt man eine geschickte Regie. Jede Szene brachte dergleichen Erfreuliches. Und dann die Kostüme! Hier trägt sich die Zigeunerin wohl bunt und putzt sich mit Schleifen, aber sie hat nicht kostbare Seidengewänder und strahlendes Geschmeide. Das Bauernmädchen kommt nicht barhaupt im zierlichen Kleidchen, mit der Tändelschürze und dem Taschentuchbündel, wie eine eitle Ladenmamsell, die morgens mit dem Frühstück in ihr Geschäft geht. Und wie anmutig war doch die *Artôt* in dem wollenen, schützenden Kopftuche, in der ganzen, echt ländlichen Tracht! Wirklich echt braucht sie ja gar nicht zu sein, aber glaubhaft. — Das unnatürliche Prachtballett auf offener Strafse, ein Einschiebsel, und zur Handlung gar nicht gehörig, hat die Komische Oper vernünftigerweise fortgelassen. — Wer nun das Gesamtkunstwerk will, der müfste von dieser Vorstellung doch recht befriedigt sein, da sie die eine Seite des Musikdramas wenigstens vollendet in die Erscheinung treten läfst, wenn ihm auch noch mancher Wunsch bezüglich des musikalischen Teils bliebe. Nun erklärten sich aber auffallenderweise viele Beurteiler gegen das Betonen des Szenischen überhaupt als der Musik abträglich. Würde jedoch die musikalische Seite des Werkes einmal ebenso vortrefflich zur Geltung gebracht, wie die szenische — man könnte dabei vielleicht dem Chore das Zugeständnis machen, dafs er des Klanges wegen sich räumlich nicht auflöste und dergleichen mehr — so verstummten die Tadler wahrscheinlich. — Verdis Rigoletto wurde im Opernhause italienisch studiert, wahrscheinlich nur, damit die Aufführung beim Gastspiele des Herrn *Caruso* einheitlich sei. Zunächst wurde die Oper mit Herrn *Naval* gegeben. Da zeigte es sich nun, dafs es durchaus nicht wohlgetan ist, deutsche Sänger selbst in italienischen Opern in fremder Zunge singen zu lassen. Es gehört auch eine italienische Kehle und eine italienische Seele dazu. Sie haben mit den Worten zu viel zu tun, um dem Tone die nötige Aufmerksamkeit zuzuwenden, verstehen meist nicht, was sie singen und lassen es daher an Ausdruck fehlen. Aufserdem ist es ihnen nicht gegeben, den Ton so zu spinnen, so an- und abschwellen zu lassen, die Melodie so zu tragen und sie so frei zu behandeln, mit der Koloratur so zu spielen, wie das alles die italienische Oper verlangt, und wie es die italienischen Sänger vermögen — teils, weil sie das mehr üben, teils, weil sie dafür mehr beanlagt sind, als wir. Namentlich liefs Herr *Hoffmann*, sonst so tüchtig, in der Titelrolle sehr viel zu wünschen, etwas weniger Herr *Naval* als Herzog, aber auch Fräulein *Farrar*, die ursprünglich in italienischer Schule gebildete Amerikanerin, war keine sonderliche Gilda. Sie liefs sich aber auch eine unglaubliche Geschmacklosigkeit zu schulden kommen, und der Regisseur vermochte nichts gegen die Primadonna. Man raubt bekanntlich die Gilda nachts und schleppt sie im Nachtgewande in des Herzogs Gemach. Als sie am andern Morgen jammernd daraus hervorstürzt, um am Herzen des Vaters sich auszuweinen, erscheint die genannte Sängerin in einem kostbaren Kleide, ist mit einem Diadem geschmückt und trägt das Haar in einem goldenen Netze. Das ist zwar unglaublich, aber man hat es hier in zwei Aufführungen gesehen. Die zweite derselben fand mit *Caruso* statt. So teuer waren die Sitze im Opernhause noch nie. Der billigste 6, das Parkett 25 M. Und es ist eigentlich ein gutes Zeichen für unsern Kunstgeschmack, dafs man um einer gut geschulten Kehle willen nicht einen so ungeheuern Preis zahlen wollte. Unverkauft blieben daher sehr viele Plätze, unbesetzt freilich nicht. Das junge Geschlecht mag noch keinen so klangreichen Tenor gehört haben. Aber den Klang allein betreffend, so war er z. B. bei unserm *Wachtel* (1823—93) noch gleichmäfsiger und metallischer. *Caruso* ist jedoch ein vornehmer Künstler, fast ganz ohne Virtuosenmanieren, der sich in den Rahmen der Bühne einfügt. Ein paarmal nur — in der La donna è mobile-Canzone — prunkte er mit einem Koloraturkunststücke und einem langgezogen hohen C, was ihm denn den Jubel des Auditoriums eintrug, das die wundervolle Vortragskunst in der undankbaren (meist ausgelassenen) Arie des 3. Aktes nicht ermafs.

Rud. Fiege.

Eine Oberonaufführung in Dresden.

Von Otto Schmid-Dresden.

Wir konnten unsern Lesern schon vor längerer Zeit mitteilen, dafs man hierselbst eine glanzvolle Wiederauferweckung des seit Jahren nicht mehr gegebenen „Oberon" vorbereite. Nunmehr ist endlich der Plan zur Tat geworden. Wie es heifst, waren es Schwierigkeiten in der Rollenbesetzung gewesen, welche die wiederholten Vertagungen der mit Spannung erwarteten Erst-Aufführung veranlafsten. Insbesondere handelte es sich dabei um die Partie der Rezia, die ja allerdings auch den meisten dramatischen Sängerinnen von heute recht unbequem liegt, alles Mögliche erfordert, grofse, dabei auch nach der Höhe ausgiebige Mittel, Koloraturfähigkeit usw. Zu guter Letzt mufste eine Novize heran — doch wir wollen nicht vorgreifen. Also, der neueinstudierte und neuinszenierte „Oberon" ging zum ersten Male am 29. September in Szene, natürlich vor ausverkauftem Hause. Dresden folgte dem Beispiele und Vorgange anderer Bühnen, die grofsen Summen an ihn wendeten — man denke an Wiesbaden — es ging darauf aus, dem Werke vermittels einer splendiden Ausstattung aufzuhelfen. Wir sagen mit gutem Vorbedacht „aufzuhelfen". Wir meinen nämlich, den guten alten Oberon wirklich lebenskräftig zu machen, wird kaum noch möglich sein. Die textlichen Gebrechen sind zu gewichtige, und sie werden in der Gegenwart fühlbarer dadurch, dafs uns die ganze Art der Romantik des Stoffes nichts mehr sagt. Hüon und Rezia, Scherasmin und Fatime, der Elfenkönig Oberon, was sind uns ihre Schicksale heute, nachdem wir uns an der Romantik Wagners berauschten. Es ist sozusagen das Leben aus den Gestalten entflohen, sie tragen den Charakter der Schemenhaftigkeit an sich. Und dafür ist es eben auch charakteristisch, dafs man dem Werke heute gar nicht von Innen aus helfen will, sondern nur von Aufsen. Bei uns in Dresden verfuhr man dabei ganz besonders radikal. Man nahm das Textbuch zur Hand und strich einfach den Dialog zusammen, damit „es nicht mehr so

lange dauert", bis der Zuschauer mit den liebenden Paaren vor Karl den Grofsen tritt. Und doch besafs man die beste Bearbeitung, die vielleicht bis jetzt von dem Werke existiert, die Wüllnersche als in Dresden und seinerzeit auch für Dresden entstanden. Auch sie heilte ja das Grundgebrechen des „Oberons" nicht, das Weber selber ganz richtig erkannte, als er im Jahre 1825 an den Textverfasser Planché in London schrieb: „Die Einwirkung so vieler Personen, welche nicht singen, die Weglassung der Musik in den wichtigsten Momenten — alle diese Dinge berauben unsern „Oberon" des Namens einer Oper." Aber Wüllner erstrebte und erreichte doch, dafs das Werk wenigstens zu einer musikalischen Einheitlichkeit gelangte, dafs die Nummern der Partitur nicht wie vordem eben auch als „Nummern", als Einzelstücke empfunden wurden. Mit dem radikalen Verfahren, das man jetzt hierselbst anwandte, erreichte man nur, dafs das lose Aneinander der szenischen Vorgänge noch mehr empfunden wird, als früher, wie dafs gegenwärtig das dekorative Element, die Ausstattung, „das bifschen Musik", fast erdrückt und dafs sich namentlich auch der stille Zauber der Volkstümlichkeit, der das beste Teil der Gesänge des Meermädchens, der Fatime u. a. ausmacht, sich gleichsam verflüchtigt. Das wird nun der Zugkraft des Werkes zunächst vielleicht keinen Abbruch tun, aber jedenfalls der Nachhaltigkeit des Erfolges der Neueinstudierung. Und auch das wäre nicht unbedenklich. Man denke, dafs mehr als 60000 Mark auf die Neuausstattung des „Oberon" verwendet wurden! Hoffen wir das Beste, d. h. also in diesem Falle, dafs sich der Appell an die Schaulust des Publikums als recht wirksam erweist. Kräftig genug ist er, so meinen wir. Was an Farben und Stimmungsreichtum der Bilder geboten wird, die sich aus dem „Ritt ins romantische Land" ergeben, den wir mit Hüon von Bordeaux auf Oberons Geheifs unternehmen, das ist erstaunlich. Mit erlesenem Geschmack arbeiteten da alle benötigten Faktoren zusammen. Kunstmaler *Fanto* komponierte „Farbensinfonien" in seinen Kostümen, Hoftheatermaler *Rieck* zauberte uns die Herrlichkeit des Feenreichs gleicherweise vor wie die Orients und Occidents, Maschinenmeister *Hasait* setzte buchstäblich Himmel, Erde und Meer nebst ihren Bewohnern in Bewegung und die Beleuchtungskunst eines *Bähr* setzte alles in das „rechte Licht". Kurz, das technische Personal unseres Kgl. Instituts feierte einen „grofsen Tag", und dessen Künstlerschaft hatte mit ihm einen Strauls zu bestehen, dessen Ausgang keineswegs einen unbedingten Sieg darstellte. Ausgenommen natürlich die Kapelle, die immer, namentlich aber, wenn *Schuch* sie führt, aufser Wettbewerb steht, und sich gleich mit dem brillanten Vortrag der Ouvertüre einen Beifallssturm erzwang. Was die Darsteller und Sänger anlangt, so mögen sie freilich auch „mildernde Umstände" für sich in Anspruch nehmen, und zwar aus dem, was wir eingangs sagten: Hüon und Rezia, Scherasmin und Fatime, Oberon, König der Elfen usw., was sind sie uns im Zeitalter Siegfrieds und Brünhildens, Siegmunds und Sieglindens, Wotans, der Rheintöchter und der Schwarzalben usw.?! — Aber es mufs doch auch gesagt werden, wo findet man noch Gesanges-Kräfte, die mit dem Stile vertraut sind, in dem Webers Oberon-Weisen gesungen werden müssen. Man nehme den Hüon und die Rezia. Grofse Stimmen erfordern sie, aber deren Flexibilität noch obendrein. Beide Interpreten möchten im Ziergesang Bescheid wissen. Da merkt man den Wechsel der Zeiten; unsere dramatischen Sängerinnen versagen zumeist ganz als Rezia oder genügen nur bedingungsweise, wie unser Frl. *Kefsler*, und die Heldentenöre striken entweder oder „kämpfen" mit den Schwierigkeiten, wie unser trefflicher *v. Bary*, dieser prädestinierte „schwere Held" für die Wagnerschen Musikdramen. Besser pflegt es immer um Scherasmin und Fatime bestellt zu sein, wir hatten in *Scheidemantel* sogar für ersteren einen famosen Vertreter und auch Frl. *v. d. Osten*, obwohl kein Soubretten-Talent, machte ihre Sache gut. Von den übrigen Gesanges-Partien braucht kein Aufhebens gemacht zu werden, an einer Bühne wie der unsern sind sie allemal zweckentsprechend zu besetzen. Nur das wollen wir erwähnen, dafs diesmal keine Schauspieler die Sprechpartien inne hatten — wie dies vor der Wüllnerschen Bearbeitung bei uns üblich war — vielmehr nur Sänger, wobei sich Herr *Perron* und Frl. *Chavanne* als Almansor und Roschana auszuzeichnen Gelegenheit fanden. Indessen es mufs doch nochmals gesagt werden, das Zurückgreifen auf die alte Fassung erwies sich eben als ein „Zurückgreifen". Der Fortschritt lag bei Wüllner!

Hebung der Kirchenmusik im Mansfeldschen.

Folgender Antrag des Pastors Dr. *Sannemann* in Hettstedt an die Kreissynode Mansfeld vom 24. September 1906 betreffend Bestellung eines Synodalvertreters für Kirchen-Musik wurde einstimmig zum Beschlufs erhoben:

„Synode spricht dem Königlichen Konsistorium der Provinz Sachsen für die Anregung zur Abhaltung von Kirchenmusikkonferenzen in den einzelnen Synodalbezirken (Verfügung vom 5. Sept. 1905) ihren Dank aus und hält es für ihre Pflicht, die Bestrebungen des Kirchenregimentes zur Hebung und Förderung der Kirchenmusik tatkräftig zu unterstützen.

Synode sieht in der richtig gepflegten Kirchenmusik (Gemeindelied, Chorgesang und Orgelspiel) ein wirksames Mittel religiöser Erbauung und eine Förderung des Gemeindebewufstseins.

Synode hält es daher für notwendig, zur Pflege dieser allgemein kirchlichen Angelegenheit auch innerhalb des Synodalkreises, einen besonderen Vertreter der Kirchenmusik zu bestellen, welcher die Verpflichtung hat, alljährlich der Kreissynode einen Bericht über den Stand der Kirchenmusik innerhalb des Bezirkes zu erstatten, sowie sich mit der Kenntnis des seiner Fürsorge empfohlenen Gegenstandes vertraut zu machen, um den Kirchenmusikbeamten mit Rat und Tat zur Hand gehen zu können zum Segen der Gemeinden und der evangelischen Kirche.

Gründe: Die Verfügung des Kgl. Konsistoriums der Provinz Sachsen vom 5. September 1905 ist auch über die Grenzen der Provinzen hinaus mit Freuden begrüfst worden und verdient auch durch die Kreissynoden die energische Unterstützung. Bei der Pflege der Kirchenmusik handelt es sich weder um eine Neuerung noch um eine blofse Liebhaberei einzelner. Luther nahm aus der katholischen Kirche die Musik als ein wertvolles Gut in den evangelischen Gemeindegottesdienst herüber, und das Wort ist bekannt, dafs nichts so sehr die Reformation habe fördern helfen, als das evangelische Kirchenlied. Gemeindelied, Chorgesang und Orgelspiel haben durch die Jahrhunderte hindurch sich als ein wirksames Mittel der religiösen Er-

bauung und der Förderung des Gemeindebewufstseins erwiesen, und die künstlerische Produktion der Kirchenmusik in der evangelischen Kirche ging damit Hand in Hand. Der evangelischen Kirche ist somit ein Erbe aus der Väterzeit zugefallen, welches in solchem Umfange keine andere religiöse Gemeinschaft aufweisen kann. Das evangelische Gemeindelied war die Veranlassung, dafs auch die katholische Kirche dem Gemeindegesang Eingang in den katholischen Gottesdienst gewährte. Die Kunst des Orgelspieles in seinen verschiedenen Formen hat sich nur im Zusammenhang mit dem evangelischen Gemeindeliede, auf ihm sich erbauend, entwickelt und hat als solche auch Verwertung im katholischen und jüdischen Gottesdienste gefunden. Die deutsche Musik des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, war vorwiegend evangelische Kirchenmusik und die gröfsten deutschen Musiker dieser Zeit, abschliefsend mit J. S. Bach, waren evangelische Kirchenmusiker, ja das gröfste musikalische Kunstwerk, Bachs Matthäus-Passion, ist für den evangelischen Gottesdienst geschaffen.

Es ist durchaus eine Angelegenheit der evangelischen Kirche, auch in Absicht der Stärkung des Gemeindebewufstseins, ihre Kirchenmusik mehr als bisher zu pflegen.

Es wäre eine Schande für die evangelische Kirche, wenn sie aus Unkenntnis sowohl ihrer Geschichte als auch ihrer Musik, diese Schätze der Vergangenheit, deren rein künstlerischer Wert von der ganzen musikalischen Welt anerkannt und der Wiederbelebung für wert erachtet wird, als wertlos preis gäbe.

Die evangelische Gemeinde hat einerseits ein Anrecht darauf, zu verlangen, dafs ihr die Kleinode evangelischer Kirchenmusik nicht vorenthalten werden, und sie hat andererseits die heilige Pflicht, den nachkommenden Geschlechtern das Erbe nicht vermindert, sondern vermehrt weiter zu geben.

In Übereinstimmung mit der Anregung des Königl. Konsistoriums vom 5. September 1905 ist es also notwendig, dafs die Kirche sich um ihre Kirchenmusik mehr als bisher kümmert und dafs die Kreissynode eines ihrer Mitglieder beauftragt, in ähnlicher Weise wie das Gebiet der Äufseren und Inneren Mission, so auch das Gebiet der Kirchenmusik zu pflegen."

Zum Synodalvertreter für Kirchenmusik wurde Herr Pastor Dr. *Sannemann* in Hettstedt einstimmig gewählt.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Oktober. Wir stehen jetzt in der 3. Konzertwoche. Die ersten 14 Tage brachten 36 Konzerte, von denen allen recht wenig zu sagen ist. Unbedeutendes, Mittelmäfsiges und ganz Bekanntes hörte man da. Nur des Musikabends der anmutigen Geigerin *Laura Helbling-Lafont* sei gedacht, die als junges Mädchen so vielversprechend hier auftrat und jetzt als junge Frau uns durch ihr Programm Achtung abnötigte. Sie spielte nämlich Bachs sechs Sonaten für eine Violine allein. Eine grofse Aufgabe für sie selbst und für ihre Hörer! Auch noch ein wenig zu schwer für die zarte Dame. Doch ihr Ton wird breiter werden, ihre Auffassung sich vertiefen. — An der Spitze der dritten Konzertwoche, die viel und darunter auch Bedeutendes verspricht, stand vorgestern *G. Mahlers* Sechste Sinfonie, die Herr *Oskar Fried* mit dem Philharmonischen Orchester ausführte. Es sei zunächst die Besetzung angeführt. Neben dem mehrfach besetzten Quartett verlangt die Sinfonie 4 Flöten, 4 Oboen, 5 Klarinetten, 4 Fagotte, 8 Hörner, Englisch Horn, 6 Trompeten, 4 Posaunen, Bafstuba, Harfen, Pauken, Becken, Triangel, Tamtam, Tamburin, Glockenspiel, Herdenglocken, grofse und kleine Trommel, Holzklapper, Xylophon und Celeste. Das Allegro energico ma non troppo dauert 24, das Andante moderato 15, das Scherzo 10, das Finale 32 Minuten, die ganze Sinfonie mit kurzen Pausen also $1^1/_2$ Stunde. Ich habe ihr aufmerksam zugehört; sie hat mich lebhaft interessiert und in Spannung erhalten; ich freute mich auch der grofsen Satz- und Instrumentierkunst, die sich offenbarte. Nur im letzten Satze meinte ich ein paarmal, der Komponist mache sich wohl einen Spafs mit seinen Hörern. „Ich verstand gar nichts davon", mufs ich offen mit dem Kollegen Beckmesser bekennen. Und kopfschüttelnd verliefs ich das Konzert. Wollte Mahler absolute Musik schreiben nach alter Weise, er hätte seine Themen wohl prägnanter, die Verarbeitung wohl durchsichtiger gestaltet. Man merkt an jeder Phrase, dafs ihm ein bestimmtes Programm vorschwebte. Warum verschweigt er es uns? Hat er den Menschen in seiner Wesenheit darstellen wollen? Oder den Verlauf eines Menschenlebens? Oder rufen die Trommeln im Marsche des ersten Satzes den Helden, den die Liebe der Seinen geleitet, dem die Engel vom Himmel aus Segen spendet, der durch liebliches Gelände dahinzieht, der vor dem Kampfe noch einmal an allerlei Spiel und Lust sich ergötzt, bis dann in unheimlichen Gestalten die Gegner, wie aus der Tiefe emporsteigend und aus der Luft auf ihn losschiefsend, ihn in einen ungeheuren Kampf verwickeln? Einen Kampf, so vielgestaltig und ungeheuerlich, wie ihn die Musik noch nicht geschildert hat. Entsetzliche Pauken! Schreckliche Trompeten! Dabei geheimnisvolle Geräusche neben der Musik. Rauschen, Klingen, Brausen neben ihrem Tönen. Die Polyphonie ist gewaltig. Oft reiben sich die Themen recht scharf aneinander. Man sucht nach einem Ariadnefaden in diesem Tonlabyrinthe und findet ihn nicht. Man möchte eine rechte Melodie und hört sie nicht. Man folgte so gern der Entwicklung der Musik und kommt nicht dahinter. Der 2. Satz gehört vorzugsweise den weichen Holzbläsern und der silberklingenden Celeste, ist ziemlich melodisch, schön aufgebaut und gesteigert, so dafs er sofort anspricht. Der 3. Satz mit seinen wechselnden Taktarten, mit seinen derben Tanzformen neben den zierlichen spricht auch beim ersten Hören schon an. Aber der letzte! Das ist ein Ringen, Suchen, Ängstigen, Jammern, dafs des Hörers Seele oft erzittert. Ohne Zweifel ist es ein Grofses, alle diese starken Wirkungen mit den allerdings gewaltigen Mitteln hervorbringen zu können. Daher war es in der Ordnung, dafs man den Schöpfer des Werkes am Schlusse hervorrief, nachdem dieses selbst von dem gröfseren Teil der Hörer trotz der recht guten Wiedergabe durch Zischen verurteilt worden war. Eine in jedem Falle unpassende, unschöne Art der Kritik. Ein Beurteiler der Sinfonie meinte, ihre Bedeutsamkeit würde wohl erst nach 100 Jahren erkannt werden, wenn sie den Hörern so klar gegenüber träte, wie uns Heutigen eine Haydnsche. Schade, dafs wir das wohl nicht mehr erleben werden.

Rud. Fiege.

Dresden. An anderer Stelle berichteten wir über die Oberonvorstellung; hier können wir uns beschränken auf den Bericht des ersten Sinfonie-Konzertes der Königlichen Kapelle und der 25. Aufführung von *Strauſs'* „Salome". Ersteres brachte uns keine besonderen Emotionen. Mit Schumanns B dur-Sinfonie beging man des Meisters 50. Todestag, mit der Beethovenschen „Eroica" gewährte man eine nicht zu übertreffende pièçee de résistance für den Abend. Dazwischen hatte eine Streichorchester-Suite von *Enrico Bossi* als Novität Raum gefunden, oder richtiger nur Sätze aus ihr; denn man lieſs zwei Teile aus. Was wir in den vier Sätzen: Preludio und Minuetto, Gagliarda, Serenatina und Burlesca hörten, war geist- und espritvolle Musik modernen Charakters in alte Formen gegossen, eine Musik, die das Werk etwa als ein romanisches Gegenstück zu Griegs „Holberg"-Suite erscheinen läſst, sofern nämlich Bossi zu seiner Komposition Carlo Goldoni begeisterte — daher er ihr den Namen „Intermezzi-Goldoniani" gab. Zu der 25. Salome-Aufführung kommend, so spielte sie sich vor nahezu ausverkauftem Hause ab. Also die „Sensation" wirkt noch. Wie lange? — Vedremo. Ob nicht die Erkenntnis schlieſslich dämmern sollte, daſs es im Grunde doch Pseudokunst ist, die hier geboten wird, eine Kunst, die, wie das Ende des vertonten Dramas lehrt, nicht einmal poetischen Aufschwung nimmt, geschweige denn sittliche Ideale ihr eigen nennt. Man wird einwenden mögen, wir würfen Wilde und Strauſs in einen Topf. Ja, muſs man das nicht, es war des letzteren freie Wahl, die auf das Wildesche Drama fiel. Zugeben wollen wir, daſs seine Kunst nicht krankhaft in dem Sinne ist wie die des englischsn Poeten, aber so was man sagt, ganz gesund ist sie auch nicht. Sie ist der Ausfluſs eines überreizten Seelen- und Geisteslebens, ist ruhelos, häuft Effekte auf Effekte und schwankt zwischen Gefühlsüberschwänglichkeit und Tonrealistik hin und her. Nur eben daſs der Mann eine persönliche Note hat, läſst ihn so hoch aus der Zahl mit ihm um die Palme des Erfolges Ringenden hervorragen. Wir sind ja im Zeitalter der Persönlichkeitsschwärmerei — geradeso arm an „Persönlichkeiten". —

Otto Schmid.

Leipzig. Nachdem am 8. September d. J. ein Konzert zu Ehren der in Leipzig versammelten Alpenvereine Deutschlands sich das Leipziger Gewandhausorchester unter Nikisch's Leitung in Liszts „Preludes" und in Mendelssohns Sommernachtstraum-Owertüre wieder in seinem vollen Glanze gezeigt hatte, begann am 7. Oktober die eigentliche Konzertsaison. Den Anfang machte der Kammermusikabend der Herren Prof. *A. Hilf*, *Alfred Wille* (Violine), *B. Unkenstein* (Viola) und *kgl. Hofkonzertmeister Georg Wille.* Die genannten Herren trugen vor: die Streichquartette D dur von *W. A. Mozart*, Es moll Op. 30 von *P. Tschaikowsky* und Emoll Op. 59 Nr. 2 von *L. v. Beethoven.* Ein illustrer Zuhörerkreis von Kunstkennern hatte sich eingefunden — an der Spitze der frühere Gewandhausdirigent und Studiendirektor am Leipziger Konservatorium Professor *Carl Reinecke*, — und lauschte mit steigendem Interesse den dargebotenen Kunstgenüssen. Denn das waren in der Tat alle Vorführungen. Technische Vollendung jedes einzelnen, tadelloses Zusammenspiel, feinste Abgewogenheit des geistigen Inhaltes jeder einzelnen Komposition wirkten derart auf die zahlreich versammelten Hörer, daſs die genannten vier Herren nach jeder Nummer wiederholt hervorgerufen wurden und das Publikum den Saal verlieſs mit dem Wunsche: recht bald wieder Gelegenheit zu haben das „Hilf-Quartett" zu hören.

Nach einem Konzertabend der Violinvirtuosin *Jda Wanoschek* mit dem Windersteinorchester am 8. Oktober im Kaufhause (dem alten Gewandhause) und einem „Klavierabend" von *Arthur Reinhold* (ebendaselbst), führte uns das erste Gewandhauskonzert am 11. Oktober wieder in die Räume des „neuen Konzerthauses". — Das Programm war schön und der Eröffnungsfeier der Saison passend folgendermaſsen zusammengestellt: Ouvertüre zu Byrons „Manfred" (Op. 115), Rezitativ und Arie aus „Figaros Hochzeit" von Mozart, Konzert für Streichorchester und 2 Bläserchöre (Nr. 2, Fdur von G. F. Händel: 1) Pomposo — Allegro — 2) Allegro ma non troppo — 3) Largo — 4) Allegro; ferner Szene und Arie aus „Fidelio" von L. v. Beethoven, zum Schluſs Sinfonie (Nr. 3, Es dur, Op. 97) von R. Schumann. Als Gesangskünstlerin fungierte Frau *Katharine Fleischer-Edel* aus Hamburg. Dieselbe war bereits hier schon von der vorjährigen Saison her in bester Erinnerung und hatte sich auch diesmal der besten Aufnahme zu erfreuen. Ihre Stimme ist kräftig, ihr Vortrag verständnisvoll und dramatisch belebt; nur kommen einzelne Töne zuweilen etwas gehackt und gepreſst zum Vorschein, so daſs der ästhetische Genuſs einigermaſsen beeinträchtigt wird. Von den Herren des Orchesters waren namentlich den Vertretern der Oboe (in Händels Konzert), sowie ebenfalls den Waldhornisten hier, sowie bekanntermaſsen in der „Fidelio-Arie" besonders schwierige Aufgaben gestellt, welche von den betreffenden Künstlern in vollgültiger gewandhauswürdiger Weise gelöst wurden.

Und nun die übrigen Konzerte!! — Da kündigen sich der Bethverein, der Riedelverein, die gröſseren Singvereine, die Brüsseler, die böhmischen, die hiesigen Streichquartettvereine, sowie Künstler auf dem Klaviere, auf der Violine, auf der Laute und Guitarre mit einem oder mit ganzen Zyklen von Konzerten an, so daſs eben in Leipzig wieder alles klingt und singt und in schönsten Harmonien (?!) schwebt und lebt.

Prof. A. Tottmann.

Besprechungen.

Der Verlag C. Fr. Kahnt Nachfolger in Leipzig, der in neuerer Zeit eine von vielen bemerkte Rührigkeit und Planmäßigkeit in seinem geschäftlichen Vorgehen entwickelt, bietet den Organisten in folgenden Werken wertvolles Material für den Studiengebrauch und den öffentlichen Vortrag. Dem erstgenannten Zwecke dienen wesentlich die 6 von **Georg Amft** herausgegebenen Hefte

Berühmte Werke alter Meister für Orgel: Sie enthalten Werke a) aus der Zeit vor Bach (Frescobaldi, Toccata, mixolydisch; Froberger, Capriccio in D; Muffat, Toccata in F; Pachelbel, Ciacona in D; Buxtehude, Präludium und Fuge in e; Buxtehude, Ciacona in c); b) von Joh. S. Bach (Toccata und Fuge in F, in D, in c, Passacaglia in c, Sonate III in d, drei Choralvorspiele); c) von Schülern J. S. Bachs (Wilh. Friedemann Bach, Fuge in F; Karl Phil. Emanuel Bach, Fantasie mit Fuge in c; Krebs, Präludium mit Fuge in C; Kirnberger, Fuge in B; Doles, drei Choralvorspiele, Kittel, zwei Präludien in c und C).

Die historischen und analytischen Bemerkungen des Herausgebers, sowie die Vortragsbezeichnungen sind sehr verständig, die

Angaben über Phrasierung, Finger- und Fußsatz sind gewissenhaft gemacht, so daß man in diesen Werken namentlich ein vorzügliches Übungsmaterial für Konservation und Seminarien hat.

Vornehmlich dem Zwecke des öffentlichen Spielens dienen die Werke des gleichen Verlags:

Album für Orgelspieler. Es liegen uns vor in Lieferung 116 (Preis 1 M 50 Pf.) Zwei lyrische Tonstücke für Violine und Orgel von **W. Hermann**. Das Larghetto hat eine eindrucksvolle Melodie, während No. 2 sehr temperamentvoll gehalten ist. Beide Stücke sind leicht ausführbar.

Lieferung 117 (Preis 2 M 50 Pf.) enthält eine Tondichtung in C dur von **Johannes Kötzschke**. Der Komponist hat ihr als Leitmotiv die Worte vorgesetzt: Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich. Es ist ein nicht allzuschwer auszuführendes Effektstück, in dem sogar das glissando nicht gescheut wird, das wir freilich schon auf dem Klaviere nicht lieben, auf der Orgel erst recht nicht.

Lieferung 118 (1 M 50 Pf.) enthält eine gut gearbeitete Fantasie von **Carl Engler** Op. 4. Die Einleitung Grave D moll ist nicht ohne Kraft, das Moderato bringt eine großzügige Melodie, die Wiederkehr des Grave als Schlußsatz rundet das Werk hübsch ab. Effektvolleres bringt

Lieferung 119 (2 M) in der Konzert-Fantasie von **Aug. Moosmair.** Der Komponist hat Freude an reichem Figurenwerk und am Klang, versteht es dabei aber auch, eine kraftvolle Melodie durch Variationen- und Fugenform gut durchzuführen.

In Lieferung 126 (1 M 50 Pf.) hat **Carl Engler** wieder das Wort oder vielmehr den Ton und bietet in Präludium und Fuge in C moll Op. 5 eine tüchtige Arbeit, in der er noch mehr als in seinem Op. 4 beweist, daß er in der contrapunktischen Schreibweise wohl zu Hause ist.

Am bedeutendsten sind die beiden Lieferungen 121 und 122. Indroduktion und Doppelfuge sowie Fantasie und Fuge von **Hugo Kaun.** Wir bedauern, daß der Raum des Blattes nicht gestattet, näher auf diese prächtigen Werke einzugehen. R.

Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Erläutert durch **Heinrich Bellermann**. Zweite Auflage. Berlin, G. Reimer, 1906.

Als Herausgeber dieser 2. Auflage zeichnet *Ludwig Bellermann;* es handelt sich im wesentlichen um den Wiederabdruck der ersten Ausgabe der überaus verdienstlichen Arbeit des verstorbenen Berliner Musikgelehrten; kleine Verschen sind durch *E. Langelütze* und Dr. *Joh. Wolf* berichtigt worden. Das Werk *Bellermanns* wird auch weiterhin seinen ehrenvollen Platz in der musikwissenschaftlichen Literatur behaupten.

Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet von **Joh. Wolf**. Teil I: Geschichtliche Darstellung. Teil II: Musikalische Schriftproben des 13. bis 15. Jahrhunderts. Teil III: Übertragungen.

Zu den hervortretendsten Schriftstellern über die Geschichte der Notation, *Bellermann, Jacobsthal, Riemann* hat sich nun *Joh. Wolf* mit seiner großen Arbeit über die Mensuralnotierung von der Mitte des 13. bis zur 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts gesellt und in dem Werke eine Arbeit von bewundernswertem Fleiße, peinlicher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, ausgezeichneter Disponierung des Stoffes und Übersichtlichkeit und Klarheit der Darstellung geboten. Jeder, der das große Werk sorgfältig studiert hat, wird als Resultat die Fähigkeit, Kompositionen des angegebenen Zeitraumes genau zu lesen und zu beurteilen, sich erworben haben. *Wolfs* Buch bedeutet als ganzes einen ersten Schritt auf einem noch gar wenig bebauten Gebiete; aus der Fülle der Handschriften, die er meist selbst an Ort und Stelle einsehen konnte, hat der Verfasser eine große Auswahl als neues Material zur wissenschaftlichen Behandlung der genannten Periode der Musikgeschichte beigebracht. Auf Einzelheiten des umfangreichen Werkes einzugehen verbietet sich an dieser Stelle von selbst; auch nur eine knappe Inhaltsangabe würde den Raum mindestens eines Bogens beanspruchen.

Sternfeld, Rich., Richard Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele. Gesammelte Aufsätze. 2 Bde. (Deutsche Bücherei No. 47/48.) Berlin, H. Neelmeyer, (o. J.)

Eine Sammlung der Aufsätze von Prof. *Sternfeld* scheint mir nicht unbedingt nötig: sie enthalten viel Begeisterung aber wenig Kritik und sind somit nicht besser, wenn auch nicht schlechter, als tausend andere Abhandlungen, die in irgend welchen Zeitschriften friedlich schlummern. Wer dem Buche ernsthaft und eindringlich nachgehen will, wird gleich bei der Widmung »Den treuen und tätigen Wahrern des Vermächtnisses Richard Wagners zum dreißigjährigen Bestehen der Bayreuther Festspiele«, stocken, an Siegfried Wagner, Frau Cosima und ihre Trabanten, den Geschäftsbetrieb in Bayreuth u. a. m. denken müssen und auch sofort beim ersten der Aufsätze: »Beethoven und Wagner« unendlich viel zu tun bekommen. Aber er wird auch einsehen, daß seine ganze Arbeit vergeblich ist: nicht um ein Eindringen in die Tiefe handelt es sich bei *Sternfelds* Darbietungen; es sind vielmehr nur oberflächliche, allgemeine Darlegungen, die er bietet, Ergüsse, deren Stil und Art bei den Wagnerfanatikern landläufig sind. So müßte denn statt einer Kritik gleich ein neuer Aufsatz geschrieben werden. Ich kann die Sammlung, wenngleich ich anerkenne, daß einzelne Abschnitte darin besser geraten sind als der hervorgezogene, nicht empfehlen.

Breithaupt, Rudolf M., Musikalische Zeit- und Streitfragen. Gesammelte Skizzen und Aufsätze. 2 Bde. (Deutsche Bücherei. Bd. 58/59). Berlin, H. Neelmeyer (o. J.)

Wenn ein geistreicher Mann, wie *Breithaupt,* der uns etwas sagen kann, seine in allen möglichen Zeitschriften zerstreuten Aufsätze sammelt und der Verleger sie in lächerlich billiger Ausgabe und verhältnismäßig guter Ausstattung darbietet, so muß und wird hoffentlich das Publikum dankbar sein und die geringe Ausgabe zur Erwerbung der beiden Bändchen nicht scheuen. Ich bin nicht mit allem einverstanden, was *Breithaupt* meint, aber überall freut mich sein scharfes Denken, sein ehrliches und rückhaltloses Vorgehen, seine sichere Beherrschung der Stoffe, seine vortreffliche und geschickte Darstellungsweise. Unter denen, die sich vom Modefirlefanz nicht blenden lassen und gegen konventionellen Schwindel und Heuchelei, gegen den Geschäftsbetrieb in der modernen Kunst, gegen ihr Schein- und Afterwesen Front machen, steht *Breithaupt* als tapferer Streiter in allererster Reihe. Das vortreffliche Sammelwerk, das eine Fülle von Anregungen bietet und sich in einzelnen Abschnitten auch zum Vorlesen in ernstem Familienkreise eignet, sei hiermit wärmstens empfohlen.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel.

Nach dem 1. Oktober zur Besprechung eingegangene Werke:

Brandt, R. Th., Op. 1. 6 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Sibelius, Jean, Gesang der Athener für einstimmigen Knaben- und Männerchor.

Sibelius, Jean, Hymne für 4stimmigen Männerchor.

Schreck, Psalm 23 für gemischten Chor.

Grieg, E., Allegretto tranquillo für Violine, Violoncello u. Klavier.

Lacombe, Suite de Valses für Klavier.

Bizet-Reinecke, Album für Klavier.

Spzaight, Spinnerlied und Abendlied für Cello und spanisches Liebeslied für Violine.

Bell, W. H., Arabesque für Violine und Klavier.

Bowen, York, Miniatursuite für Klavier.

Corder, Paul, 9 Preludes für Klavier.

Steinstead, Felix, Präludium für Klavier.

Hösel, Kurt, Lieder für eine Singstimme und Orchester.

Sämtlich im Verlag von Breitkopf & Härtel-Leipzig.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang. 1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 3.
Ausgegeben am 1. Dez. 1906.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **„Lässt sich Ästhetik mit Aussicht auf Erfolg an Konservatorien lehren?“** Von Prof. Dr. Arthur Seidl, Dessau. — **Spohr und Wagner.** Von Erich Kloss. — **Mozart und die absolute Musik.** Von Elsbeth Friedrichs-Jena. — **Lose Blätter:** Hermann Götz, von Bruno Weigl-Brünn. Das Händelfest in Berlin, von Rud. Fiege. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Darmstadt, Leipzig; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Briefkasten.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

„Lässt sich Ästhetik mit Aussicht auf Erfolg an Konservatorien lehren?“

Von Prof. Dr. **Arthur Seidl**, Dessau.[1])

Weit über den Rahmen einer persönlichen Meinungsdifferenz hinausreichend, bedeutet diese Frage im Grund eine alte Kern- und einschneidende Streitfrage überhaupt innerhalb der engeren Fachwelt. Nicht um eine reine Zweckmäßigkeits-Angelegenheit handelt es sich dabei, sondern um eine ernste Sache der Methode. Dasselbe, was man grundsätzlich gegen die Ästhetik an Konservatorien — zu Gunsten des Historismus — eingewendet hat, könnte mutatis mutandis ebenso auch von den Universitäten gelten. Hier herrschen zwar nicht dieselben Bildungsvoraussetzungen wie dort, wohl aber ganz dieselben Schwierigkeiten, wo nicht Unmöglichkeiten, eine zum »System« gerundete, in sich völlig abgeschlossene Wissenschaft als solche zu geben; während alle neueren Bestrebungen zu einer edlen Popularisierung ästhetischer Bildung, bis zur »Kunst im Leben des Kindes« herab, bekanntlich doch gezeigt haben, daß der ästhetischen Lehre nach unten eigentlich keinerlei Grenzen gezogen sind. Die besondere Methode ist es also, die dem grundwesentlichen Unterschiede zwischen Gelehrten-Bildung und Künstler-Erziehung Rechnung zu tragen hat und gerecht werden muß. Um es kurz zu sagen und auf eine prägnante Formel zu bringen: Während der Universitätsstudent, als angehender Gelehrter, sich an Philosophen wie Kant, Schopenhauer usw. bildet, wird der Konservatorist, als angehender Künstler, weit fruchtbarer für seine Phantasie aus einem Herder schöpfen, an Schiller seinen ästhetischen Menschen erziehen und es mit einem Wagner — als Bein von seinem Bein, Fleisch von seinem Fleische und Geist von seinem Geiste — halten.

Die »Ästhetik« selber steckt heute nicht mehr »in ihren Anfängen« (wie noch *Fr. Th. Vischer*, der letzte, große Systematiker, es meinte); die »Systeme« erscheinen heute zeitgemäß aufgelöst in jene sorgfältig induktive Ästhetik der empirischen Einzelforschung und psycho-physiologischen Analyse »von unten«, wie sie *G. Theod. Fechner* entscheidend begründet, bezw. einer transzendental-psychologischen Untersuchung »von innen«, wie sie z. B. *Fr. v. Hausegger* eindringlich gefordert hat. Und so hält sie sich denn heute beinahe allzu sehr schon entfernt von jeder »Schönrednerei« oder Phantasiefreude der früheren Zeiten, als daß darin für die junge Künstler-Seele noch eine Gefahr des Über-

[1]) Im Nachfolgenden bringen wir ein uns freundlichst zur Verfügung gestelltes, authentisch gekürztes Referat des Vortrages, den Prof. Dr. *Arthur Seidl*, Dozent am Leipziger Kgl. Konservatorium auf dem II. Kongreß der »Internat. Musik-Gesellsch.« am 27. September lfd. Js. zu Basel in der »ästhetischen Sektion« gehalten hat, und dessen Ausführungen gewiß auch unsere gesch. Leser um so lebhafter interessieren dürften, als über die interessanten Arbeiten dieses Kongresses in der weiteren Öffentlichkeit bisher noch merkwürdig wenig verlautet hat. D. Red.

wucherns dieser liegen könnte. Im Gegenteil liegen die Bedenken heute weit eher darin, daß sie zu gelehrt, wissenschaftlich-abstrakt, statt lieber konkret, gegeben werden und der »artistischen« Phantasie, dem lebendigen Gefühle durch nüchterne Selbstbeobachtung und zersetzende Skepsis gelegentlich argen Schaden zufügen könnte. Ästhetik ist aber nicht nur Geschmacksfrage und Empfindungs-Sache, Gefühls-Lehre und Gemüts-Kultur im engeren, sondern auch Ausdruckswissenschaft (mit Eindrucks-Forschung und Phantasie-Kunde) im weitesten Sinne; höhere »Anschauung« und tieferes »Schauen«: d. i. Weltschau und Lebendgefühl in einem zusammen — wie »Gemüt« so etwa den »Inbegriff von Gefühl und Geist«, die Verbindungsbrücke gleichsam vom einen zum andern Gebiet oder aber eine höhere Synthese zwischen beiden Vermögen vorstellt. Darum auch muß methodologisch eine Gemütsbildung — nicht reine Geistes- und Verstandes-Erziehung — die rechte Mitte zwischen historischem Wissen und ästhetischem Empfinden, zwischen objektivem Kunstwert und subjektivem Verhalten herzustellen trachten. Und so wird gerade die Ästhetik, zeitgemäß reformiert und richtig nach ihrem modernen Wesen verstanden, dazu berufen: Wissenschaft und Leben, Theorie und Praxis, Werdendes und Gewordenes, Innen und Außen usw. organisch zu verbinden, — genau, wie schon Kants »Kritik der Urteilskraft« die »reine Vernunft« mit der »praktischen Vernunft« zu versöhnen hatte, aber auch z. B. in der angewandten Ästhetik das »Gefühlsverständnis« einer intuitiven Anschauung die beiden Endpole: Bildung und Kunst, lebendig in sich verknüpft und ein entwickeltes »Stilgefühl« zumal zwischen historischer Kenntnis und ästhetischem Erkennen stets den natürlichen Ausgleich schafft.

Eine Bestreitung und Ablehnung der Ästhetik just für Kunsterziehungsanstalten und Künstler-Bildungsstätten hieße somit geradezu den Selbstmord von ihnen heischen. Es kommt nur eben darauf an, daß man sich über die geeignete Methode einigermaßen verständige.

Hier nun wieder darf als Hauptgrundsatz einer guten Kunstschule, zum Unterschiede eben von der Gelehrtenanstalt, gelten: Einsichten zu verbreiten — nicht Ansichten wieder zu käuen, persönliche und lebendige Anschauung zu wecken — statt Schulmeinungen zu geben; vor allem aber »Ästhetik« an Stelle aller unproduktiven, literarischen »Kritik« zu setzen und jedenfalls mehr Erkenntnis zu entwickeln als tote Kenntnisse eines Paragraphen-Wesens und Paradigmen-Wissens nur eben zu vermitteln! Und als besondere Richtpunkte im einzelnen mögen hierzu noch die folgenden dienen:

1. Wie schon der alte *Kant* es vorzog, seine jungen Hörer (selbst der Universität) nicht die Philosophie, sondern das Philosophieren zu lehren, so auch gilt es bei den Hörern eines Konservatoriums, nicht die Ästhetik als etwas Fertiges, Feststehendes zu überliefern, sondern das artistische Betrachten zu regeln, die ästhetische Aufklärung des Terrains überhaupt in die Hand zu nehmen und ein korrektes ästhetisches Verhalten *in concreto* anzubahnen; das will besagen: aus der Einzelerfahrung jeweilig den Typ herauszuschälen, an der Sonderbeobachtung den Gefühlsprozeß zu entwickeln und so die Urteilswertung allmählich auch zu schulen. Vom Besonderen ins Allgemeine ist zu gehen, nicht umgekehrt!

2. Die Durchführung des von *Karl Navratil* einmal vorgeschlagenen Dreistufen-Systems: von Elementar-, Mittel- und Hochschul-Klassen auch in den musikalischen Erziehungs-Anstalten, erscheint dringend wünschenswert, um auf dieser Grundlage auch die besondere Pädagogik des ästhetischen Unterrichtes günstiger gliedern zu können. Der Elementarstufe entspräche (unter angemessener Übertragung auf Musik) dann so etwa die Pädagogik einer »Kunst im Leben des Kindes«. *(Jaques Dalcroze's* epochemachende Bestrebungen zur musischen, rhythmisch-gymnastischen Unterweisung bilden da einen ungemein wertvollen, wenn auch erst durchaus individuell gearteten Fingerzeig!). Den Mittelstufen wiederum würde sich am besten das Analogon zu *Alfred Lichtwarcks* feinsinnigen Übungen einer Erziehung des Farbensinnes und seiner Schulung des Wortausdruckes auch für den Kunsteindruck — bei Lehrern wie Schülern — anzupassen vermögen u. dgl. Die Hochschule endlich wäre der natürliche Tummelplatz zur aufklärenden, anregenden Einführung wenigstens in die elementaren Hauptfragen und zeitgemäß formulierten Grund-Probleme der Ästhetik, mit ausgewählten Kapiteln, einzelnen psychologischen Untersuchungen und praktischen Übungen; zur Nutz-Anwendung der Ästhetik sodann auf Dramaturgie und Regie; zur Lektüre wiederum und Besprechung von Künstlerschriften, selbständigen Referaten und freien literarischen Arbeiten mit geregelter Aussprache über die eine oder die andere hier behandelte Materie; nicht zuletzt zum historischen Anschauungs-Unterricht wie zur ästhetischen Exegese über typische Form-, Schul- und Stilfragen mittels Vorspiels, Erklärung und Bestimmung von Tonwerken — dies alles mehr schon im höheren »seminaristischen« Verfahren und mit »akademischen Vorträgen« bezw. »Diskussionen«.

3. Stete Berücksichtigung der Literaturkunde (»Weltdichtungen« und ihrer Zeit-Ideen!), sowie eine zeitweilige Heranziehung auch des Gebietes der bildenden Kunst (dieser in Form von instruktiven Führungen durch lokale Museen mit intensiver Betrachtung — nicht Erklärung — immer nur einiger weniger, aber markanter Werke) sollen und müssen

die Beziehungen der Künste untereinander lebendig und die Ästhetik durch unausgesetzte Stilvergleichung als eine allgemein-umfassende Kunstanschauung des Werdens (statt aller einseitig-technischen Theoreme auf Grund nur des Gewordenen) in stetem Flusse erhalten; durchaus besteht die Aufgabe: den Blick allseitig frei zu machen und das Augenmerk zu schärfen für die Kunst als einen lebensvollen Gesamt-Organismus im Haushalte der schaffenden Natur und als eine der wertvollsten Blüten am Baum der großen Menschheits-Kultur.

4. Vergleichende Musikwissenschaft — nach dem neueren Status, womöglich mit phonographischen Darstellungen — sowie praktische Übungen musikalischer Hermeneutik (Methode Kretzschmar und Methode Seidl) wären unbedingt mit heranzuziehen.

Redner, der sich eine genaue Veröffentlichung seines Vortrages vorbehält,[1]) gab hier eine ganze Reihe von anschaulichen Beispielen aus seiner eigenen und — was die Zahl, die vorhaltende Aufmerksamkeit, sowie die erfreulichen Ergebnisse von gelegentlichen Arbeiten seiner Hörerschaft anlangt — keineswegs erfolglosen Praxis am Leipziger Konservatorium zum besten: einer Praxis, die sich (nach dortiger Verfassung) allerdings vorwiegend im Hochschulcharakter ergehen kann, bezw. nur eben vorübergehend auch die Mittelschul-Stufe zu streifen hat; und er schloß seine Ausführungen mit dem Hinweise: »Hörer«, nicht sklavisch *in verba magistri* schwörende »Hörige« — das ist das Ziel dieser Methode, »aufs innigste zu wünschen«! Statt der Züchtung blinden Autoritätsglaubens und einer unfruchtbaren Klassizitäts-Heuchelei produktives Wesen zu entwickeln, insonderheit also »Eigenarten« zu bilden und »Selbständigkeiten« zu erziehen: gerade das vermag eine in solchem Sinne wissenschaftlich, d. h. streng voraussetzungslos und wahrhaft tolerant betriebene Ästhetik just auch und erst recht an den Konservatorien, nicht jedoch die rein historische Disziplin allein. In diesem Verstande bedeutet die ästhetische Lehre zuletzt das wahre Leben, die Verjüngung, Erneuerung und Wiedergeburt der Kunst. Selbstverständlich hat ihr bei einem gesunden, ziel- und zeitbewußten Konservatoriums-Unterricht die Historie, auch getrennt noch von der Ästhetik, ergänzend, kontrollierend, korrigierend unausgesetzt zur Seite zu treten, wofern jene nicht straucheln und ins Reich der ungezügelten Freiheit, i. e. haltlosen Willkürlichkeit, sich verlieren will. Aber auch sie kann nur auf dem lebendigen Hintergrunde der allgemeinen Kulturentwicklung sich wirklich plastisch abheben und anregend bewegen; ein einseitig betonter und spezialistisch betriebener »Historismus«, der allein zugleich die wahre Kunstlehre vertreten, die einzig berechtigte, wohlfundierte Ästhetik in sich selbst schon darstellen will oder doch vermitteln möchte, verwechselt nicht nur Kunsterziehungsanstalt mit Pflanzstätte der Musikwissenschaft, er bedeutet auch zuverlässig — wie nur zu leicht anderweit im Kulturdasein — den »Totengräber« des Lebens und damit die Unterbindung alles produktiven Wesens überhaupt.

»Neue Ziele« führen immer mit sich auch »neue Gefühle«: das darf nirgends aus dem Auge verloren werden, und eben der »Ästhetiker«, der hierfür sich und den andern den Blick immerdar hübsch offen zu halten weiß, wird unwillkürlich dann auch für die heranreifende Generation, als Führer eben der allgemeinen Kunsterziehung, zu jenem »Lehrer im Ideal«, nach dem *Kant* bekanntlich schon für die Universitäten laut gerufen. Die neuen Zügel seiner Methode, die er dem Zögling wohl anlegen muß, wenn anders er es mit ihm und seiner Entwicklung gut meint, werden aber so nicht mehr »Fesseln«, »Warnungstafeln« und »Quintenverbote« für diesen bedeuten, werden nicht zu neuen »Riegeln« für ihn, sie haben nicht etwa die fatale Flügellähmung seiner Psyche im Gefolge, sondern sollen ihn erst recht »frei« machen — welt-»flügge« sozusagen, auch zu weiteren, ungewohnten, selbständig-selbstverantwortlichen Flügen, auf daß sich das goldene Wort wieder erfülle: »Der Tonsetzer hat seine Regeln, der Tondichter nimmt sich seine Freiheiten.«

[1]) Dieser wird im offiziellen Kongreßbericht ausführlich-wortgetreu erscheinen. Anm. d. Red.

Spohr und Wagner.

Von **Erich Kloss.**

Mit keinem der zeitgenössischen Komponisten war *Richard Wagner* innerlich und besonders in Hinsicht auf die Grundprobleme echter Kunst so verbunden, mit keinem fühlte er in dieser Beziehung so gleich, wie mit *Ludwig Spohr,* dem Hoftheaterkapellmeister und Generalmusikdirektor in Cassel. Bisher waren nur Briefe Wagners an Spohr bekannt, und aus diesen gewann man bereits ein ziemlich deutliches Bild des künstlerischen Verhältnisses, in welchem die beiden Meister zueinander standen. Jetzt sind nun unlängst im Hause Wahnfried auch Briefe aufgefunden worden, die Spohr an Wagner gerichtet hat. Daraus geht noch deutlicher die Übereinstimmung in ihren künstlerischen Ansichten hervor. Vor allem aber gewinnen wir ein höchst interessantes und charakteristisches Bild von der Art, wie der ältere Spohr sich zu dem aufstrebenden Genie Richard

Wagners stellte, wie er dessen Opernreform mit außerordentlich feinem Verständnis aufnahm und wie hoch er den jüngeren Meister persönlich schätzte. In dieser Beziehung gibt jetzt der gesamte Briefwechsel Spohr-Wagner im Verein mit den Tagebuchaufzeichnungen Spohrs ein wichtiges Dokument zur Geschichte des werdenden Wagnertums.

Wie sehr Ludwig Spohr der Persönlichkeit Richard Wagners und seinen ersten Werken zugeneigt war, wußte man bereits aus Wagners eignen Mitteilungen. »Spohr, der Greis«, sagt er, »blieb der einzige deutsche Kapellmeister, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte und unter allen Umständen mir treu und freundlich gesinnt blieb«.

Diese freundliche Gesinnung hat ihren Ursprung darin, daß der alte Meister schon in frühester Zeit für Wagners Erstlingswerke eine aufrichtige Bewunderung hegte. Die Dichtung zum »Fliegenden Holländer«, die er 1843 liest, nennt er ein kleines Meisterstück und bedauert, »nicht zehn Jahre früher ein ähnliches ebensogutes Textbuch zur eigenen Komposition gefunden zu haben«. Auf seine Veranlassung hatte sich die Casseler Hoftheaterdirektion auch an Wagner behufs Überlassung der Holländer-Partitur gewandt. Die Aufführung kam alsbald zu stande, und in jener Zeit begann der Briefwechsel der beiden Komponisten, der (mit einer längeren Unterbrechung) bis 1854 dauert. In einem in höchst bescheidenem Tone gehaltenen Schreiben gibt Wagner der richtigen Vermutung Ausdruck, daß ihm (Spohr) jene Aufforderung des Hoftheaters zur Einsendung seiner Oper zu verdanken sei. Und so benutzt er die Gelegenheit, sein Werk dem verehrten Meister zu empfehlen und schließt mit dem Satze: »Mögen meine Versuche, unsrer lieben deutschen Muse zu opfern, Ihnen wenigstens von meinem guten Streben zeugen.«

Das »gute Streben« war es vor allem, was Spohr bei Wagner anzog; er gibt bereits während der Einstudierung des »Holländers« mehrfach seiner Freude darüber Ausdruck, daß eben dieses Streben in jenem Werke dem Edlen zugewendet sei, und das besteche in einer Zeit, wo alles darauf ausgehe, Aufsehen zu erregen oder dem gemeinsten Ohrenkitzel zu fröhnen. Auch ist es interessant, das Urteil dieses alt-erfahrenen und damals außerordentlich hochgeschätzten und »viel aufgeführten« Musikers über die künstlerische Eigenart des »Holländers« zu vernehmen. Spohr schreibt darüber an einen Freund, das Werk interessiere ihn im höchsten Grade, »obgleich es nahe die Grenze der neuromantischen Musik à la Berlioz streife und mir unerhörte Arbeit wegen seiner immensen Schwierigkeit verursacht«. »Es ist viel Phantasie darin, durchaus edle Erfindung, ist gut für die Singstimme geschrieben, und zwar enorm schwer und etwas überladen instrumentiert, aber voll neuer Effekte usw.« »Insoweit glaube ich schon mit meinem Urteil im klaren zu sein, daß ich Wagner unter den jetzigen dramatischen Komponisten für den begabtesten halte.« —

Diese Äußerungen fallen aufs Angenehmste auf durch die ruhige Sicherheit des Urteils, zumal in einer Zeit, wo das Gros der Zunftmusiker noch völlig unschlüssig und verständnislos dem Wagnerschen Kunstideal gegenüberstand.

Die Aufführung selbst fand am 5. Juni 1843 statt und verlief aufs Glänzendste, so daß der hocherfreute Spohr gleich am nächsten Tage in einem begeisterten Briefe an Wagner seiner Genugtuung Ausdruck geben konnte. In diesem Schreiben, das zu den erst jetzt wieder aufgefundenen gehört, interessiert uns hauptsächlich die Art, wie der Kapellmeister von den Proben spricht: es weht etwas von Wagnerischen Prinzipien, von Wagnerischer Gründlichkeit und Gediegenheit heraus. Es heißt da u. a.: »Anfangs hatte ich sehr mit den Sängern zu kämpfen, die vor der Schwierigkeit ihrer Aufgabe zurückschreckten. Da ich sie aber zu strengen Proben anhielt, es in diesen sehr genau nahm, so kamen sie nach und nach zum Verständnis ihrer Partien und es traf zu meiner Freude ein, was ich ihnen vorausgesagt hatte, daß sie das größte Interesse daran nehmen würden.« Dann nennt er lobend die einzelnen Künstler, voran Biberhofer in der Titelrolle und sodann Foppel als Daland, die Eder als Senta und Devska als Erik. Auch beim Orchester hat er dieselben Wahrnehmungen gemacht, wie bei den Sängern: die Schwierigkeit der Aufgabe hatte den Eifer gesteigert, und so ward sie mit bestem Gelingen bewältigt, so daß, nach Spohrs eigenem Ausdruck, »zuletzt alle die schwierigen Figuren in Geigen und Bässen deutlich, rein und kräftig herauskamen«. Daß sehr viele seiner durchgebildeten Musiker so hohes und immer steigendes Interesse an dem Werke nahmen, gereiche diesem zu besonderer Ehre und verbürge seinen innern Wert.« Spohr schließt diesen seinen ersten Brief an Wagner mit den Worten: »Was mich betrifft, so hatte ich von Anfang an eine Vorliebe dafür (sc. das Werk), weil ich schon bei der Durchsicht der Partitur bemerkte, daß es mit Begeisterung geschrieben war, nicht nach Effekt haschte und dem großen Haufen zu gefallen strebte. Fahren Sie in dieser Weise fort und Sie werden deutscher Kunst Ehre bringen!«

Man ersieht hieraus deutlich eine gewisse Harmonie in den künstlerischen Grundanschauungen und diese erstreckt sich nicht nur darauf allein, sondern auch auf die praktische Betätigung ihrer Aufgabe speziell in Hinsicht auf gewissenhaftes Studium und gediegene Darbietung jeder künstlerischen Arbeit.

Freilich wollte dem noch völlig in der musikalischen Schule der damaligen Zeit erzogenen Altmeister Spohr mancherlei von der Wagnerschen Neuformation der Musik nicht in den Kopf. Ganz besonders beim »Tannhäuser« hat er, wie wir nachher sehen werden, manche musikalische Bedenken. Und auch hier beim Holländer glaubt er Wagner in Bezug auf künftige Arbeiten den Wunsch aussprechen zu müssen, daß diese »weniger schwierige Figuren in den Saiteninstrumenten, weniger Blech, weniger Modulation und etwas mehr melodischen und harmonischen Wohlklang enthalten mögen«. —

Natürlich war Richard Wagners Dank für die große Anerkennung seines Werkes und seines Künstlertums überströmend und freudig: er verfehlt nicht, daß er bei den großen und ungewöhnlichen Schwierigkeiten, die der Holländer biete, nur geringe Erwartungen habe hegen dürfen, sofern nicht »an der Spitze ein Mann stände, der mit besonders energischer Fähigkeit und gutem Willen sich von vornherein meines Interesses gegen alle Hindernisse annähme«. In seinem Kleinmut habe er nicht gewagt nach Cassel zu gehen, da er nicht habe hoffen können, daß seine Arbeit würdig erscheine, sich ihrer mit solch entscheidendem Interesse anzunehmen, wie es Spohr getan. Der höchst charakteristische Brief schließt: »Nun sehe ich aber wohl, daß ein Stern über mir aufgegangen ist, da ich die Teilnahme eines Mannes gewinnen konnte, von dem schon eine nachsichtige Beobachtung mir zum Ruhme gereicht hätte: — ihn selbst mit der förderndsten und entscheidendsten Tätigkeit sich meiner Sache annehmen zu sehen, ist ein Glück, welches mich gewiß vor vielen auszeichnet und welches mich wirklich zum ersten Male mit einem Gefühle des Stolzes erfüllt, das bis jetzt noch nie, durch kein Zujauchzen des Publikums in mir hervorgerufen werden konnte.«

Es ist kein Zweifel, daß auf Spohrs späteres Schaffen die Beschäftigung mit der Kunst Richard Wagners bemerkenswerten und starken Einfluß gehabt hat. Im Jahre 1844 faßt Spohr den Entschluß, nochmals eine Oper zu komponieren, jedoch, wie er in seiner Selbstbiographie sagt, »ganz abweichend von der bisher gebräuchlichen Form, sowie von dem Stil seiner eigenen früheren Opernmusik, das Ganze gleichsam als musikalisches Drama ohne unnötige Textwiederholungen und Ausschmückungen, mit immer fortschreitender Handlung durchzukomponieren«.

Man achte hier besonders auf die klar und präzis gefaßten Ausdrücke »musikalisches Drama«, »durchkomponieren«, »unnötige Textwiederholungen« usw.; — wie deutlich prägt sich darin das Eingehen auf Wagners Opernreform aus! Daß diese Oper — es sind die »Kreuzfahrer« — natürlich nicht alle diese Charakteristika des neuen Stils in Wagnerischem, also im höchsten künstlerischen Sinne aufweisen konnte, ist nicht verwunderlich. Man muß dabei die Vorbildung Spohrs in Betracht ziehen und ferner bedenken, daß er vor allem kein reformatorisches Genie, kein genialer Neuerer war, wie Wagner. Aber sein Werk gefiel damals und es unterscheidet sich erfreulich von den meisten zeitgenössischen Opern. In Cassel bestand es seine Feuerprobe, und der Komponist schreibt darüber an Wagner wiederum sehr vieles Interessante und Bezeichnende. So z. B., daß er nur ängstlich an die Ausführung seines Planes gegangen sei, da er seit fünfzehn Jahren nichts derartiges komponiert habe, und daß er sich wohl bewußt sei, wie bei dieser Kunstgattung alles auf die »jugendliche Phantasie« ankomme, die durch nichts, auch nicht durch noch so große Erfahrung und Wissen ersetzt werden könne. So bekannt waren dem Künstler selbst die Grenzen seiner Begabung. Aber er bemerkt: »Mein ganzes Bestreben ging dahin, den Opernstil zur Einfachheit zurückzuführen, ohne jedoch auf den Reichtum der Harmonie und die effektvolle Instrumentierung der Mozartschen und späteren Zeit zu verzichten.« Natürlich mußte bei diesem Bestreben das Werk nicht nur in Stil und Form von der damals beliebten Opernmusik sehr abweichen, sondern auch, zumal nach dem Eintreten Wagners in seinen Gesichtskreis, von Spohrs früheren Werken. Um so mehr war der Komponist erfreut, daß die Kreuzfahrer, die eben doch keine Modemusik waren, die allgemeinste Teilnahme fanden. Und hier ist wieder folgender Satz aus dem Briefe an Wagner (nach der Erstaufführung) beachtenswert: »... wenn ich auch gern zugebe, daß dieser Erfolg zum großen Teile der anziehenden Handlung zugeschrieben werden muß, so ist er mir doch auch ein Beweis, daß es mir gelungen ist, meine Musik dieser so innig und wahr anzupassen, daß beides, Handlung und Musik, nur ein Ganzes macht!« — Also auch hier das offenbarste Verständnis für die Fortschritte, die Richard Wagners Reformen der Kunst gebracht; auch hier ein echtes Ahnen von der Erfüllung des »Musikdramas«.

Bei der Einstudierung der »Kreuzfahrer« ergaben sich für Spohr dieselben Erfahrungen, wie beim »Holländer«, wovon bereits oben die Rede war. Auch hier gewannen die Sänger ihre Aufgaben mit jeder Probe lieber und studierten mit großem Eifer daran, obwohl die Partien »weder Koloraturen noch sonstigen Apparat zum Brillieren enthielten«. Auch erzählt Spohr mit Genugtuung, wie ihn seine Erwartung nicht getäuscht habe, daß ein Gesang, »der die Gefühle des Handelnden treu wiedergibt«, auf das Publikum größeren Eindruck mache, als die gewöhnlichen Paradesätze der Sänger in den damaligen Opern.

Man begreift sehr wohl, daß bei einer derartigen Grundlage für die gegenseitige Übereinstimmung

eine weitere Annäherung der beiden Männer sich von selbst ergab. Spohr sehnt mit Ungeduld den Zeitpunkt herbei, wo er Wagners persönliche Bekanntschaft machen wird und freut sich im voraus darauf, mit ihm recht viel über Gegenstände der Kunst plaudern zu können.

Wagner interessierte sich natürlich für die Aufführung von Spohrs »Kreuzfahrern« im Dresdener Hoftheater, wo er damals Kapellmeister war. Die Intendanz hatte das Werk auf die Anfrage seines Komponisten hin eingefordert; doch verzögerte sich die Prüfung bezw. Annahme ungewöhnlich lange und schließlich ward nach 14 monatlichem Warten die Partitur zurückgeschickt mit dem Bemerken, das Werk eigne sich überhaupt nicht zur Aufführung! Darüber mußte natürlich Spohr, der als weitgeschätzter Altmeister zum mindesten eine rücksichtsvollere und höflichere Behandlung verdient hatte, in hohem Grade gekränkt sein, und er gibt diesem Gefühl auch Ausdruck in einem Schreiben an den Intendanten Grafen Lüttichau. Auch teilte er Wagner den Sachverhalt mit. Dieser erfuhr erst durch jenes Schreiben das taktlose Verhalten seiner Intendanz einem so verdienten Musiker gegenüber und man kann sich denken, wie empört er darüber war. Hatte er doch vorher an Spohr u. a. geschrieben: »Mit wahrer Inbrunst wünsche ich Ihrem Werke auch hier einen recht großen Erfolg — aus ach! — unendlich vielen Gründen — vor allem aber mit aus dem Grunde, daß der Geschmack unseres deutschen Opernpublikums sich aus seiner ekelhaften Versunkenheit heben möge! Wer doch alles mit daran ziehen helfen könnte!«

Wagner befand sich in jenen Tagen zufällig auf einem Erholungsurlaub in Graupa bei Pillnitz bezw. Pirna. Hier entstanden bereits die Anfänge des Lohengrin. Da nun infolge der Ablehnung des Spohrschen Opernwerkes in Dresden die projektierte Zusammenkunft nicht stattfinden konnte, so hatte dieser ein Rendezvous in Leipzig vorgeschlagen, welche Stadt er mit seiner Gattin auf der Reise nach Karlsbad berühren mußte. Hier fand nun gegen Ende Juni 1846 die erste und einzige Begegnung zwischen den beiden Meistern endlich statt und sie verlief zu allseitigster Freude. »Wir verlebten hier wundervolle Tage und schwelgten in den schönsten musikalischen Genüssen . . . .« schreibt Spohr in seiner Selbstbiographie. Er berichtet, daß die Hauptbegegnung beim Professor Brockhaus, Wagners Schwager, stattgefunden habe, und fährt fort: »Am besten gefiel uns Wagner, der mit jedem Male liebenswürdiger erscheint und dessen vielseitige Bildung nach allen Richtungen hin wir immer mehr bewundern müssen.«

Man sieht, wie bereits der dreißigjährige Wagner in seiner allgemeinen, auf klassischem Fundament begründeten Gymnasial- und akademischen Bildung weit über dem Niveau des damaligen Bildungsdurchschnitts stand. Da die Divergenzen zwischen Mendelssohn und Moritz Hauptmann mit der Wagnerschen Richtung damals noch nicht so stark hervortraten, so konnten auch Zusammenkünfte in diesen Häusern stattfinden. Spohr äußert sich auch hierbei sehr entzückt über Wagner und erzählt, dieser habe vor seiner Abreise noch einen neu gedichteten Operntext (Lohengrin) zurückgelassen, »der höchst eigentümlich und anziehend sei«.

Wagner aber schrieb über diese Begegnung seinem Freunde Ferdinand Heine: »ich habe mich über den alten, ehrlichen und unverfälschten Mann sehr gefreut; auch er war sichtlich erfreut, daß ich seiner Einladung gefolgt war.«

Aus dem Jahre 1847 datiert nur ein Brief Wagners an Spohr, worin er den Sohn seines Freundes Fischer als geeigneten Kandidaten für eine Chordirektorstelle am Casseler Hoftheater empfiehlt. Spohr war in diesem Jahre in London gewesen und hatte dort in Konzerten mit der Aufführung verschiedener seiner Werke (wie z. B. des Oratoriums »Der Fall Babylons«, des 84. Psalms, des »Vaterunser« usw. große Triumphe geerntet, wozu ihn Wagner herzlich beglückwünscht.

Erst 1853 knüpften sich wieder briefliche Beziehungen an und zwar als endlich die Aufführung des »Tannhäuser« in Cassel zu stande kam, die Spohr bereits 1846 als Festoper zum Geburtstage des Kurprinzen vorgeschlagen hatte.

Wie bereits oben angedeutet, vermochte es der alternde Meister nicht, sich mit all dem »unerhört Schwierigen«, das die Oper bot, gleich abzufinden. Ihn störten u. a. »das Rhythmuslose und der häufige Mangel an abgerundeten Perioden (!)«, indessen sei ihm Verschiedenes, was ihm anfangs zuwider war, durch das häufige Hören schon gewohnt geworden. Nun: sicherlich würde auch Spohr allmählich tiefer in den Geist dieser Musik des »Tannhäuser«, den wir heute schon zu den Wagnerschen Opern älteren Stiles rechnen, eingedrungen sein. Waren ihm doch der Ernst und der Inhalt der Oper, »die sehr viel Neues und Schönes enthalte«, von vornherein sympathisch gewesen, und daß seine Neigung für Wagner unverändert fortbestand, zeigte sich auch darin, daß er sich alsbald stark um den »Lohengrin« bemühte; doch kam diese Aufführung zunächst nicht zu stande.

Gegenüber den Ausstellungen, die Spohr z. B. gegen »das Rhythmuslose« des »Tannhäuser« erhebt, ist es nicht ohne eigentümlichen Reiz, Wagners abweichende Meinung über einiges zu vernehmen, was ihm an Spohrs früherer Art zu komponieren mißfällt. Es sind die »Fiorituren und Passagen«, die gewissermaßen »einen Fluch« alles Deutschen bildeten und denen selbst der edle Weber sich nicht zu entziehen vermocht habe. Und gerade diesem gefällige Genre in der »Polacca«, dieser »gewissen Passagen-Elégance« hat Spohr

als Violin-Virtuos sich auch in der Oper nicht entziehen können: »wirklich singt auch in ‚Jessonda' fast alles à la Polacca.« Sodann mutet ihn natürlich die »auch von Spohr ausgeübte, aus gänzlicher Unbeachtung der szenischen Vorgänge erklärliche Manier der Behandlung der sogenannten ‚Nummern' der Oper« merkwürdig an. Das lag eben damals noch im Geist oder vielmehr in der Geistlosigkeit der Zeit, die in der »Oper« ein »so seltsam unfertiges Kunstgenre« besaß.

Wie wir gesehen haben, war Spohr ja späterhin mit Erfolg bemüht, das Kunstwerk anders zu gestalten und die Wagnerschen Reformen anzunehmen. Dieser aber hatte, abgesehen von den erwähnten Ausstellungen auch sehr viel Rühmenswertes von »Jessonda« gesagt, so z. B., daß bei guter Aufführung die Chöre der Bayaderen uns »die wahrhaft meisterlichsten Inspirationen Spohrs selbst als Dramatiker erkennen lehrten!«

In den vorstehenden Ausführungen ist der Hauptwert darauf gelegt, das Gemeinsame festzustellen, was Ludwig Spohr und Richard Wagner miteinander verband. Zur Geschichte der fortschreitenden Entwicklung des frühesten Wagnertums ist der jetzt wohl vollständig vorliegende und hier eingehend beleuchtete Briefwechsel sowie die sonstigen Aufzeichnung der beiden Künstler hochwertvoll.

Und wenn auch Wagner z. B. in seiner Schrift »Über deutsches Musikwesen« dem gleichstrebenden Genossen nicht die hohe Stellung einräumen kann, wie sie z. B. Weber einnimmt, so betont er doch mit Recht: »Wohl sind die Produktionen dieses Meisters (Spohr) völlig deutsch zu nennen, denn sie sprechen tief und klagend zu dem innern Gemüte.«

Neben dem »rein Deutschen« von Spohr sind es aber die Reinheit, das Edle und das Hehre seines Strebens und seiner künstlerischen Betätigung, wodurch sich Richard Wagner so sehr angezogen fühlte. »Der Haft seines Lebens war Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens.« Siegfried Wagner hat, wenn mich mein Gedächtnis nicht trügt, im Hinblick auf seines großen Vaters schönen Nachruf an Spohr besonders auf diese edlen Eigenschaften hingewiesen. Und so schließen auch wir, indem wir des Hauptgedankens jenes Nachrufs gedenken: »Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener edlen, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozarts unmittelbar beleuchtet wurde, mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme pflegten und gegen alle Stürme und Winde des Lebens auf keuschem Herde bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen rein und edel . . .«

Mozart und die absolute Musik.

Von **Elsbeth Friedrichs**-Jena.

Es war in einer britischen Großstadt zur Winterzeit, wo es allwöchentlich große Konzerte mit modernem Programm gab, wo ein »Star« den andern überstrahlte und noch nie dagewesene Virtuosenleistungen von sich reden machten. Da wagte es einmal eine Klavierspielerin in einer großen, glänzenden Abendgesellschaft, eine Klaviersonate von Mozart vorzutragen. Der Flügel hatte einen wunderschönen Ton und eine angenehme Spielart.

Wie gewöhnlich schenkte die Gesellschaft dem Spiel keine Aufmerksamkeit, sondern wurde nur um so angeregter in der Unterhaltung. Warum also nicht ganz nach eigenem Geschmacke wählen?

Mit aller Zartheit und Innigkeit, mit dem Temperament, wie es das Spiel Mozartscher Werke verlangt, kam die Sonate zum Vortrag, und siehe da — noch vor Beendigung des ersten Satzes war jeder Mund verstummt. Auch nicht das Rascheln eines Seidenkleides störte die zarte Schönheit des Adagio. Beim Finale steigerte sich Staunen und Bewunderung. Mit seltener Einmütigkeit und Spontaneität brach die Begeisterung hervor, sobald der Schlußaccord verklungen war.

»Das ist Musik! Musik vom Anfang bis zum Ende, nichts als entzückende Musik!«

Wie aus einem Munde klang dieser Ausruf, und es waren musikalisch Ungebildete, wie musikalische Feinschmecker unter den Zuhörern. Jene hatten Mozart nie gehört, diese hatten ihn — vergessen. Alle aber erkannten unter dem frischen Eindrucke diese Klänge an als die Musik an sich. —

Gewiß ist ein solches Urteil, ohne Voreingenommenheit, ohne Reflexion, augenblicklich von einer Anzahl verschiedenartig Gebildeter einmütig gefällt — gewiß ist ein solches Urteil ohne weiteres zu verallgemeinern. In jedem anderen Kreise würde das Experiment zu demselben Ergebnis führen — wenn Carl Reinecke Mozart spielte, haben wir das oft erfahren — und es scheint daher nicht ungeschickt, angesichts einer so reinen, unmittelbaren Wirkung von der absoluten Musik zu sprechen.

Dieser in neuerer Zeit viel mißbrauchte, noch mehr mißverstandene und auch energisch bekämpfte Terminus hat überhaupt erst Anwendung finden können, nachdem die musikalische Kunst sich von den Fesseln eines künstlichen Formalismus befreit

hatte, Ausdruck der Seelenbewegungen wurde; bald aber ihr eigenstes Gebiet zu verlassen begann, um Verkünderin der Symbolik zu sein.

Im letzteren Sinne als malende, darstellende Kunst hat die Musik während der letzten Kulturepoche einen immer breiteren Raum beansprucht, und da kam zur Sonderung dieser von jener klingenden Kunst der Begriff der absoluten Musik in Gebrauch.

Mozart hat jedenfalls nicht über derartige musikästhetische Probleme reflektiert, er dachte und fühlte in musikalischen Formen.

»Ich stecke sozusagen ganz in der Musik!« schrieb er an seinen Vater, und er hatte recht. Die Töne wurden ihm zum Schlüssel für das Geheimnis der Menschenbrust, zum Ausdruck für unfaßbare, unsagbare Dinge. Dinge, die der Menschenseele innigst vertraut sind, deren Ausdrucksmittel aber nur die Tonkunst ist.

Daher die elementare Unmittelbarkeit der Wirkung Mozartscher Kunst, einer Wirkung, die keiner Ideenassociation bedarf, die direkt zum Herzen spricht.

Mozart war kein Gelegenheitsdichter. Vergeblich sucht man nach den Quellen seiner Kunst in seinen äußeren Lebensschicksalen. Nicht die augenblickliche Erregung treibt ihn, er erhebt den Blick höher; das Ewige, Unveränderliche ist ihm das Maß der Kunst. Daher die Abgeschlossenheit des Kunstwerks, wie z. B. seiner Quartetts und Quintetts. Gewiß atmen sie Mozartschen Geist; aber dieses Losgelöstsein von sinnlichen Erscheinungen ist ja eben Mozartsch, und das ist in keinem Sinne Programmmusik.

In seinen gehaltvollen »musikalischen Zeitfragen« schreibt Hermann Kretzschmar:

»Es gibt keine absolute Musik, sondern die Musik ist eine geborene Hilfskunst. ... Ihre höchste, ihre unvergleichliche und dämonische Kraft entfaltet sie im Dienen, im Dienst von fertigen Texten und Dichtungen oder im Dienst von ungeschriebenen Ideen. Die letztere Aufgabe fällt der Instrumentalmusik zu. Jede gute Instrumentalkomposition ohne Unterschied von Zeit und Form geht von Ideen, von Stimmungen und Vorstellungen aus, die dem geübten Musiker wenigstens im Umriß klar erkennbar sein müssen. Wie könnten sonst Dirigenten und Lehrer über den Vortrag aufklären? ... Jede gute Orgelfuge, jede Klaviersonate, jedes Konzert und jedes Orchesterwerk hat einen Inhalt, der ein Niederschlag innerer Erlebnisse oder äußerer Eindrücke ist, jedes gute Instrumentalstück ist entweder innere oder äußere Programmmusik.« —

Diese Worte sind gewiß geeignet, musikästhetische Überzeugungen zu erschüttern, zu strenger Prüfung derselben anzuregen. Dennoch — ein intensives Sichversenken in den Mozartschen Musikgeist läßt den Begriff der absoluten Musik aufs neue passender erscheinen als den der Programmmusik; denn die Programmmusik — auch die innere — setzt immer bestimmte durch Töne dargestellte Ideen voraus, die sich auch mit Worten ausdrücken lassen würden, und dies ist doch bei Mozart gerade nicht der Fall. Sein Gefühlsleben, sein Ahnungsvermögen war viel stärker ausgebildet als sein Gedankenleben. Die Quelle seines geistigen Daseins, die Sphäre seiner inneren Welt war allein und unvermischt die Musik, durch sie stellte er das Ideal hin.

Selbst im Musikdrama ist das der Fall.

Das ist nicht dieser oder jener Don Juan Tenorio, das ist das Urbild des Don Juan überhaupt und er ist es durch Mozarts Töne.

Durch die Ouvertüre jagt der Pulsschlag dieses unersättlichen, trotzigen Geistes, er jagt der Erfüllung seines Geschickes entgegen, das mit schweren, feierlichen Klängen ihn umtönt. Rein musikalisch ist diese Wirkung. Mozart bedarf nicht des von äußeren Erscheinungen erborgten Mittels, aus der Musik selbst blüht ihm eine Formenfülle ohnegleichen entgegen.

In seinem einzigen »Figaro« — wie durchdringt da sein musikalisches Licht alles Zufällige, Ephemere der Szene, wo der holde Zauber der Sommernacht Susannen die Arie entlockt »o säume länger nicht, geliebte Seele«. Mit einer Wahrheit und Klarheit enthüllen uns diese Töne die in bräutlicher Liebessehnsucht zitternde Stimmung, wie es kein anderes Mittel vermöchte. Ebensowenig bedarf die Gestalt des Cherubim einer außermusikalischen Erklärung, nachdem wir den Gesang gehört haben »Ihr, die Ihr Triebe des Herzens kennt«. Was sind da noch die Textesworte? Sie verschwinden, und die Töne zeigen uns jenen Gemütszustand des Jünglings, den die Natur in tausendfältiger Variation erzeugt in reinster, edelster Form.

Das ist nicht dienende Musik. Durch ihre eigensten Mittel löst sie die Rätsel des Dramas, nämlich die Motive menschlicher Handlungen. Nichts anderes als eben diese bilden doch wohl die causa movens der Entwicklung.

Entwicklung, das Wesen des Dramas und der Musik, das war es ja, was ihn, der sozusagen ganz in der Musik lebte, so allgewaltig zur Bühne drängte.

Die Fortbildung der Oper hat andere Wege eingeschlagen, jeden Naturvorgang, jede szenische Begebenheit durch Töne zu malen bildet das Bestreben des späteren Opernkomponisten, Richard Wagner erhebt solche Wiedergaben geradezu zur Forderung.

Auch Mozart verwebt in seine Komposition hie und da derart realistische Momente; aber sie sind immer Ergebnisse der musikalischen Entwicklung und sie werden nicht zum Prinzip.

Mozarts Natur war jedem Abirren auf fremdes,

außermusikalisches Gebiet abhold. In naiver Äußerung strömte er seine musikalische Seele aus. Und da der Mensch in den Verschlingungen der Klänge, im Ablauf der musikalischen Entwicklung seine eigenen Seelenbewegungen wiederfindet, wird Mozartsche Musik, im rechten Geist vorgetragen, ihre Wirkung auf das menschliche Herz nie verfehlen.

Wohl ist der Schwanengesang des Meisters, sein Requiem unter dem Einfluß der eigenen Todesahnung entstanden; aber auch hier in diesen ergreifenden Gesängen erscheint die subjektive Empfindung geläutert und verallgemeinert zum Verhältnis der Menschenseele zur heiligen Gottheit. In diesem Verhältnis geht der musikalische Gehalt der Tondichtung restlos auf.

Im zweiten Teil seines Führers durch den Konzertsaal — auf S. 165 — weist Herm. Kretzschmar auf die große persönliche Bedeutung der Jugendarbeiten Mozarts, die noch keinen sachlichen Wert haben, hin. Sicher kennt und versteht niemand unsere großen Tonmeister besser, als der Verfasser des »Führers durch den Konzertsaal«, und er spricht öfter von diesem Persönlichen in Mozarts Musik. Ja, ist denn aber eben dieses Persönliche nicht das absolut Musikalische des Mozartschen Geistes? Es wäre sonst nicht zu verstehen, wie Arbeiten aus der Kindheit und Jugendzeit des Meisters einen Wert haben könnten, der ihnen einen Platz in der Geschichte anweist.

Neben der Klarheit und Reinheit Mozartscher Musik, neben dem Überschwang des melodischen Elementes macht sich in der Ensemblemusik (namentlich den Streich-Quartetts und Quintetts) noch ein drittes rein musikalisches Moment geltend. Es ist die Einheit des Tonklanges. Da ist das musikalische Ohr in seiner Heimat und kann schwelgen im reinen Wohlklang!

Bis zur Pracht und Majestät erscheint dieses klangliche Element gesteigert in Mozarts Cdur-Sinfonie, dem Meisterwerk musikalischen Baues, das man wegen seiner Abgeklärtheit die Jupitersinfonie genannt hat.

Otto Jahn, der Biograph Mozarts, erzählt uns von der Doppelnatur des Meisters, die sich durch ein völliges Geschiedensein alles äußeren Tuns vom wahren inneren Leben kundgab.

Ein Strom musikalischer Produktionskraft, mit elementarer Gewalt unhemmbar fließend, machte das wahre Wesen Mozarts aus, so daß jede Verrichtung des alltäglichen Lebens, ja selbst gesellige Unterhaltung und das Aufnehmen außermusikalischer Eindrücke sich als rein mechanisches Gewohnheitstreiben neben einer naturnotwendigen inneren Tätigkeit kundgab.

Nur am Flügel war Mozart ganz bei der Sache, da spielte er mit ganzer Seele und völliger Hingabe seiner Natur. Wenn man von den Wunderwirkungen seines Klavierspiels liest, so darf man annehmen, daß Mozart das Klavier — schon damals einerseits ein allgemeines Dilettanteninstrument, andrerseits ein Tummelplatz für virtuose Künste — zu einer Kunsthöhe erhob, die damals — abgesehen von dem einzigen Bach — noch nicht erreicht war in deutschen Landen.

Und hier ist das Feld, wo auch der auf sein stilles Wohnzimmer und die eigene Leistung angewiesene Musikfreund sich in das Wesen der absolut musikalischen Kunst vertiefen kann. Die Mozartsche Klaviersonate ist unerschöpflich für den intimen musikalischen Genuß. Wer mit reinem Sinn ruhig bei diesen Kunstgebilden verweilt, der lernt die Musik kennen. Sichere Wege führen von dieser Stelle aus durch den Tempel der Tonkunst, dahin, wo Beethoven, Schumann, Brahms u. a. herrschen.

Und wollte man im allgemeinen Erneuerung und Läuterung des musikalischen Gefühls und Geschmacks herbeiführen, so wäre es erreicht durch eine Mozart-Renaissance.

Lose Blätter.

Hermann Götz.

Zu seinem 30jährigen Todestage.

Von Bruno Weigl-Brünn.

Am 5. Dezember dieses Jahres begehen wir den 30jährigen Todestag des Komponisten *Hermann Götz*, eines Künstlers, der durch die Schöpfung seiner komischen Oper „Der Widerspänstigen Zähmung“ und seines noch weit bedeutenderen, leider aber wenig gekannten Bühnenwerkes „Francesca da Rimini“ mit Recht als einer jener gewaltigen Grundpfeiler unvergänglichen Ruhmes, den sich die deutsche Musik in allen Ländern der Welt verschafft hat, bezeichnet werden kann. Geboren am 17. Dezember 1840 zu Königsberg in Ostpreußen, genoß er schon im zarten Knabenalter regelmäßigen Musikunterricht; als sich sein musikalisches Talent zu offenbaren begann, übernahm der berühmte Klavierpädagoge *Louis Köhler* seine künstlerische Ausbildung, die allerdings anfangs gegenüber seinen humanistischen Studien am Königsberger Gymnasium und der dortigen Universität zurücktreten mußte. Seine ausgesprochene Neigung und Anlage zur Musik veranlaßten ihn, den Künstlerberuf zu ergreifen, und als er mit seinen Eltern über seinen Entschluß einig war, zog er nach Berlin, um am Stern'schen Konservatorium unter Anleitung *Hans von Bülows*, *Hugo Ulrichs* und *Julius Sterns* noch all' das hinzuzulernen, was für seine künstlerische Laufbahn erforderlich war. Nach zweijähriger Studienzeit hielt er sich noch ein Jahr lang, als Musiklehrer tätig, in Berlin auf und übernahm sodann eine durch den Rücktritt des berühmten Schumann-Schülers *Theodor Kirchner* freigewordene und

mit 1000 Frank dotierte Organistenstelle an der Stadtkirche des Schweizer Städtchens Winterthur an. Als Nachfolger eines so tüchtigen und tätigen Mannes oblag ihm vor allem die Pflicht, trotz seiner durch Anzeichen der Schwindsucht geschwächten Kräfte, das auf einer ziemlich hohen Entwicklungsstufe befindliche Musikleben dieser Stadt auf gleichem Niveau zu erhalten. Hier begannen für ihn die Jahre ernster und anstrengender Arbeit, nicht nur als Organist und Lehrer, sondern auch als hervorragender Konzertspieler und Dirigent, und die überaus günstigen Resultate seiner in jeder Hinsicht ersprieſslichen künstlerischen Tätigkeit geben Zeugnis, wie sehr er sich des Vertrauens würdig zeigte, das die Winterthurer in ihn gesetzt hatten, als sie ihn zum Nachfolger des von ihnen vergötterten Tonmeisters *Kirchner* beriefen. Rastlos als repruduktiver Künstler und auch als Komponist schaffend, erwarb er sich bald nicht nur innerhalb seines engeren Wirkungskreises, sondern auch in den gröſsten, Winterthur benachbarten Städten wie Zürich, Basel usw. einen namhaften Ruf. Am 22. September 1868 verheiratete er sich mit der Malerin Fräulein *Laura Wirth*; da sich jedoch dadurch seine materiellen Bedürfnisse steigerten, sah er sich gezwungen, ein ergiebigeres Feld für seine künstlerische Tätigkeit zu suchen. Deshalb zog er im Jahre 1870 mit seiner Familie nach Zürich, wo er 1871 die zu Beginn des Jahres 1868 nach einem Text von seinem Freunde *J. V. Widmann* begonnene Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" vollendete. Vier Jahre bemühte er sich erfolglos, dieses Meisterwerk den deutschen Bühnen anzubieten; endlich entschloſs sich das groſsherzogliche Theater in Mannheim zu deren Annahme. Am 11. Oktober 1874 ging daselbst die Oper mit so glänzendem Erfolg über die Bretter, daſs sie nicht nur die meisten deutschen Theater, sondern auch die Wiener Hofoper ständig in ihr Repertoire aufnahmen. Da mit den nun reichlich zuflieſsenden Tantiemen die Geldsorgen für *Götz* aufgehört hatten, konnte er sich, wie er es schon lang ersehnt hatte, von der Öffentlichkeit zurückziehen und von nun an ganz seinem künstlerischen Schaffen leben. Nicht lange war es ihm jedoch vergönnt, seine Erfolge als Opernkomponist zu genieſsen. Noch blieb ihm Zeit, eine neue Opernschöpfung, die „Francesca da Rimini" in der er sein ganzes Können und die Summe seiner musikalischen Erfahrungen niederlegen wollte, zum gröſsten Teil zu vollenden; dann aber forderten die Kümmernisse, Entbehrungen und Aufregungen der letzten Jahre ihr Recht, die Schwindsucht begann immer quälender an seinem Körper zu zehren und am 3. Dezember des Jahres 1876 entschlief er, kaum 36 Jahre alt, in den Armen der Seinigen, ohne daſs es ihm vergönnt war, seine herrliche Schöpfung „Francesca da Rimini" fertig stellen zu können. Seinem treuesten Freunde *Ernst Frank* und *Johannes Brahms* überantwortete er dieselbe in seiner letzten Stunde zur endgültigen Vollendung.

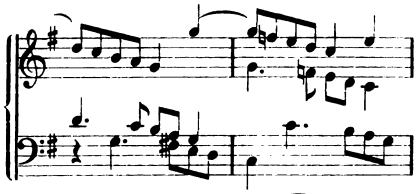
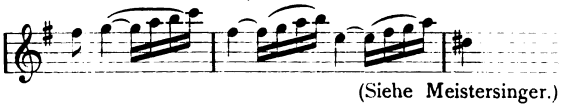
Neben den beiden Opern hat *Götz* noch eine Menge anderer wertvoller Werke geschaffen und in ihnen erfolgreich fast alle Gebiete der Musik bedacht. Da ist vor allem seine Sinfonie Op. 9, die Frühlingsouvertüre Op. 15 und die drei groſsen Chorwerke, die „Nenie" Op. 10, der 137. Psalm Op. 14 und die Kantate „Es liegt so abendstill der See" zu nennen. Auſserdem wurden ein Klavierkonzert Op. 18, ein Violinkonzert in einem Satze Op. 22, drei Kammermusikwerke Op. 1, Op. 6 und Op. 16 sowie eine Menge Chöre, Lieder und Klavierstücke veröffentlicht. — Eine ausführliche Lebensbeschreibung *Götzens* besteht bis heute noch nicht; ein derartiger Mangel findet eben seine Begründung darin, daſs dieser Künstler nur geringe Spuren seines Daseins hinterlassen hat. Nach langen Bemühungen ist es mir endlich gelungen, soviel Material zu sammeln, daſs es mir möglich sein wird, im Laufe des nächsten Jahres eine ausführliche *Goetz*-Biographie der Öffentlichkeit zu übergeben, auf welche ich hiermit alle jene verweisen möchte, die bisher dem Leben und Wirken dieses hervorragenden Komponisten Interesse entgegengebracht haben.

Das Händelfest in Berlin.

Von Rud. Fiege.

Es fand an vier Tagen, vom 25. bis 28. Oktober statt. Das erste aber war es nicht. *J. A. Hiller*, der Vater des deutschen Singspiels, führte in Berlin, wo 1774 bereits Judas Makkabäus, dann aber auch der Messias bekannt geworden war, am 17. Mai 1786 im Dome mit einem ungemein zahlreichen Tonkörper den Messias auf. Das Orchester bestand aus nahe an 200 Musikern. Den Chor bildeten die Sänger sämtlicher Schulen Berlins und Potsdams, die Choristen der italienischen Oper und auſserdem 150 Herren und Damen der Stadt. Die Soli wurden von Künstlern der Königlichen italienischen Oper ausgeführt. Man sang in einer italienischen Textübersetzung. Am Cembalo saſs damals *Karl Fasch*, der spätere Begründer der Singakademie (1791). Dies Institut war dann, allerdings erst später, eine treue Pflegerin der Händelschen Oratorien. Unter *Zelter* führte es 1807 zum ersten Male das Alexanderfest auf und 1833 unter *Rungenhagen* als elftes Oratorienwerk Händels die Theodora. Vergessen, wie Bach, war Händel nie. Und wenn man ihm jetzt ein viertägiges Musikfest in Berlin widmete, so geschah es aus der Erwägung heraus, daſs er nicht nur in weitere Kreise gebracht werden müsse, sondern damit auch seine Kammermusiken bekannter würden. Wie denn die Berliner Bachfeier vor einigen Jahren ja nicht der nun hinlänglich bekannten Passionen, sondern der noch des klingenden Lebens harrenden Motetten wegen veranstaltet worden war. So wendet sich unser Blick im Anfange des 20. Jahrhunderts auf das 18. zu den beiden groſsen Meistern jener Zeit zurück. Bach und Händel ergänzen sich. Die Kunst des Eisenachers geht von der Kirche aus und führt in sie zurück, sie besingt das groſse Heilswerk Gottes in seinem geschichtlichen Verlaufe, und die vielgestaltigen Äuſserungen der Menschenseele ihm gegenüber. Eine Kunst subjektiver Art ist sie, da es ihr stets auf die persönlichen Beziehungen der Einzelnen zu den göttlichen Gnadenerweisungen ankommt. Der Hallenser ist kein Kirchenkomponist. Objektiv führt er uns Leben und Taten von Helden und Völkern vor, ohne unsere Stellung zu diesen beeinflussen zu wollen. Wenn er dabei auch auf den Lenker der Geschicke in gewaltigen Tönen hinweist — so im groſsen Halleluja — er überläſst es doch den Hörern, ob sie sich mit ihrem persönlichen Empfinden daran beteiligen wollen. Er ist der Historiker, Bach der Prediger. Bei Händel, der Europa vom Norden bis zum Süden durchzogen hatte, geht alles ins Groſse und Weite. Bei Bach, der über sein Thüringen kaum hinauskam, geht's ins Innere und in die Tiefen. Ein Händelsches Oratorium erfreut und erhebt, ein Bachsches rührt und beseligt uns. — Es hängt sehr damit zusammen, daſs die Engländer ein

so ausgeprägtes Nationalgefühl besitzen, auch wohl damit, daſs ihre Religion so sehr in Formen und Formeln befangen ist, wenn bei ihnen der Sänger der Volksschicksale und der Volkshelden, wenn der Verherrlicher einer objektiven Gottesverehrung weit eher und weit höher als bei uns verehrt wurde. Es würde sich wohl nachweisen lassen, daſs er in Deutschland erst nach den Befreiungskriegen an Boden gewann, und in unsern Tagen, seit wir wieder heldenhafte Männer hatten und ein selbstbewuſstes Volk wurden, mehr und mehr in seiner Bedeutung erkannt ist. Ein guter Vorarbeiter dazu war *Felix Mendelssohn*. Nicht, daſs 1829 durch ihn die Matthäuspassion aus hundertjährigem Scheintode erweckt wurde, war sein gröſstes Verdienst — ihre Zeit war erfüllet, und ein anderer hätte ohne ihn damals den Taktstab zu dieser Belebung ergriffen, den man ihm fast in die Hand zwingen muſste — sondern daſs er durch seinen Paulus (1836) und Elias (1846) das Verständnis für und das Verlangen nach den Oratorien seines Vorbildes Händel weckte.

Der erste Tag des Händelfestes brachte Israel in Egypten. Dies Oratorium trägt gleich dem Messias vorwiegend epischen Charakter, während bei den andern das Dramatische mehr hervortritt. Sie lassen die Handlung erzählen, die Sänger der andern treten selbst als Handelnde auf. Israel ist das gröſste Chororatorium. Sein Stoff verlangte die ihm gewordene Behandlung. Hätte ein Erzähler nur von den Plagen berichtet, die den Inhalt des ersten Teils ausmachen, oder von dem Wunder der Vernichtung des Pharaonischen Heeres, das der zweite Teil schildert, es wären nicht die groſsartigen und herrlichen musikalischen Bilder zu stande gekommen, die uns in der mannigfaltigsten Malerei des Chores vorgeführt werden. Was das ganze Volk erlebt und an sich erfahren hatte, das muſste auch das ganze Volk in Schilderungen und Empfindungsäuſserungen im Chore verkünden. Als das Werk 1739 zum ersten Male in London erklang, fand es nur geringe Teilnahme. Man vermiſste wohl die üblichen Arien. Auch in Berlin, wo man es 1831 aufführte, gefiel es nicht sonderlich. Der sonst so verständige *M. Blumer* bemerkt in seiner Geschichte der Singakademie: „Der wenig anziehende textliche Inhalt des Werkes hat nicht recht Teilnahme bei Sängern und Hörern gefunden.“ Für den weichlichen Mendelssohn aber nimmt es ein, daſs er dieses überaus herrliche Chorwerk besonders schätzte. Hat man es wieder einmal an sich vorübergehen lassen, so ist man zwar nicht, wie bei einem Bachschen, in des Herzens Tiefen erregt, aber doch bewegt und erhoben. Und denkt man dann an so manches neuere und neuste Chorwerk, das Mittel beansprucht, die früher unerhört waren, ohne uns fesseln und bewegen zu können, was Händel mit dem alten Orchester gelang, so fragt man sich, ob man zu einer Rettung aus der augenblicklichen „Konfusion in der Musik“ die Blicke in die Zukunft oder in die Vergangenheit richten soll. — Der von Prof. *S. Ochs* geleitete Tonkörper bestand bei Israel in Egypten aus 373 Sängern und 57 Instrumentalisten. Da Händel selbst an dem nicht organisch entstandenen Werke gleich anfangs wesentliche Kürzungen vornahm, durfte man auch jetzt wohl noch sechs Nummern fortlassen. Eine Sopranarie „Kommt, all' ihr Seraphine“ war nicht unpassend eingeschoben. Die Chöre wurden überaus herrlich gesungen. Nur sollte ihr Leiter die überfeinen dynamischen Schattierungen nicht mit so groſser Vorliebe pflegen. Ein Pianissimo von vielen hundert Stimmen darf nie wie das Piano eines Einzelsängers klingen. Es geht ja dann der Chorcharakter verloren. Auch ist wohl die Forderung anfechtbar, der Chor „Und es kamen unzählige Mücken und Fliegen usw.“ müsse so zart ausgeführt werden, daſs nur ein ganz leises Rauschen und Summen zu hören sei. Es sollen doch nicht die Insekten in ihrer Tätigkeit vorgeführt werden, es wird lediglich von ihnen berichtet. — Daſs die *Chrysander*sche Bearbeitung des Werkes die gut übersetzten früheren Textteile, namentlich, daſs sie das Lutherwort bei den Bibelstellen nicht beibehielt, darf man wohl bedauern. Als Solisten waren die Damen *Emilie Herzog* und *Agnes Hermann* sowie die Herren *F. Senius*, *Grisvold* und *Krüpfer* tätig. In dem groſsen Duette zeichneten sich die Letztgenannten, in der Sopranpartie die Erstgenannte aus. — Der zweite Tag des Händelfestes brachte zunächst ein Orgelkonzert mit Begleitung des Streichorchesters (gmoll). Es gehört zu denen, die einst viele Jahre hindurch auch als Vortragsstücke für das Harpsichord in England beliebt waren. Für die spätere Konzertkomposition wurde es vorbildlich. Anfangs zeigt es ein rechtes Konzertieren, ein Kämpfen zwischen dem Soloinstrumente und dem Orchester, dann das Herrschen der Orgel, der das Orchester nur noch Begleiter ist, zuletzt malt es ruhiges Genügen und wohliges Behagen, denn beide Teile haben Frieden geschlossen und blicken abwechselnd, durch Variationen auch im Ausdrucke wechselnd auf die Zeit des Zwistes zurück. Seltsamerweise erinnern ein paar Stellen dieses Konzertes an *Mozart* und an *Wagner*.

(Siehe Don Juan.)

(Siehe Meistersinger.)

Dieses Orgelkonzert ist gleich andern Stücken nicht gewählt, weil es das beste der Gattung wäre, sondern weil es besonders bezeichnend für seine Art ist. Es folgte dann die Arie „Nasce al bosco“ aus der Oper Ezio, in der man die tonmalerische Kraft Händels erkennt. Auch so etwas wie ein Erinnerungsmotiv wendet er hier an. Als charaktervolle Musik erwies sich dann auch die Ouvertüre zur Oper Agrippina, und lehrreich war die Arie aus dem Oratorium Herakles. In ihr beklagt eine Tochter den Tod ihres Vaters. Eine Melodie gelingt der schmerzlich Bewegten nicht. Da drückt das Orchester ihren Schmerz aus. Ähnliche Mitleidsbezeugungen findet man öfter bei Händel. So ist es rührend, wie mitten in der Siegesfreude die beiden Bässe in Israel in Egypten bei der Erinnerung an die Umgekommenen wehmütig singen: „Alle versanken in dem Schilfmeer“. Dann brachte das zweite Konzert noch das zwölfte Concerto grosso für Streichinstrumente in hmoll und die kleine Cäcilien-Ode. (Die groſse ist das Alexanderfest.) Eine herrliche Dichtung *Drydens* bildet den Text, und prächtig hat Händel sie in Musik gesetzt. Sie näher zu charakterisieren, dazu gehörte eine besondere Abhandlung. Nur ein paar Worte! Durch Harmonie, heiſst

es da, entstand die Welt, und dann werden alle Tonwerkzeuge aufgeführt, die diese Harmonie hervorbringen, und man lernt dabei auch einzelne, jetzt nicht mehr gebräuchliche Instrumente kennen. Endlich, wenn die Harmonie aufhört, erklingt die Tromba, und was lebt, vergeht. — Das Werk enthält eine Fülle von Schönem und Bedeutendem. Wo man es aufzuführen vermag, da sollte man es nicht unterlassen. Man wird Freude und Gemütsergötzung daran haben. — Chor und Orchester stellte die königl. Hochschule für Musik zu diesem Konzerte. Herr Prof. *Joachim* war Dirigent. Solosänger waren die Damen *Herzog* und *de Haan-Manifarges*, die Herren *Senius* und *Messchaert*. — Der dritte Tag des Festes bescherte uns wieder ein Oratorium. Und zwar nicht eins der am meisten gefeierten, sondern Belsazar, weil in ihm — gegenüber dem epischen Israel in Egypten — der dramatische Charakter der Händelschen Oratorien am stärksten in die Erscheinung tritt. Dr. *A. Heufs*, der für die Händelkonzerte vier vortreffliche Programmbücher verfafst hat, meint in einem derselben, die Zeit, in der man Belsazar, Herakles, Samson usw. als Opern auf die Bühne bringen würde, könne schon einmal kommen, obgleich selbst *Chrysander* diese Möglichkeit entschieden bezweifelt. Und diesem mufs man beipflichten. Versuche der Art wird man schon anstellen, sie werden aber denselben Mifserfolg haben, wie die dramatischen Aufführungen des Rubinsteinschen Christus und der Lisztschen Heiligen Elisabeth. Verfafste doch Händel seine Oratorien nach der Zeit, die er der Komposition von Opern gewidmet hatte, mit der Absicht, sich in ihnen von der Oper abzukehren. Es ist gar nicht denkbar, dafs das Werk eines grofsen Künstlers einem Zwecke dienen könnte, der zu dem von ihm selbst beabsichtigten in einem Gegensatze steht. Man müsse allerdings, meint *A. Heufs*, das Händelsche Oratorium nicht in unsere Operntheater bringen, sondern ihnen ein Bayreuth schaffen. Dann würde man wohl Sänger im Kostüm und anstatt des Konzertsaals eine Bühne mit Dekorationen haben, aber das Werk bliebe ein Oratorium und würde nie ein Drama. Es käme lediglich ein Zwitterding zu stande, eine Musikaufführung mit erkünstelter Handlung und unnatürlicher Darstellung. Das wäre bös. Warum soll überhaupt eine Sache ihrer eigentlichen Bestimmung entzogen und einer andern zugeführt werden? Einzelnes, was jetzt dem objektiv Urteilenden schon überlang erscheint, wie z. B. der ganze dritte Akt des Belsazar, würde bei einer szenischen Aufführung unerträglich werden. Und wie wollte man bei manchen Oratorien die Bühnendarstellung männlicher Helden bewerkstelligen, deren Rollen für Sopran oder Alt geschrieben sind? — Die Aufführung des Belsazar geschah durch die Singakademie und das Philharmonische Orchester unter Leitung des Prof. *G. Schumann*. Der Chor zählte 432 Sänger, war also um 59 Stimmen stärker als der Philharmonische Chor. Unsere beiden vornehmsten Chorvereine zu charakterisieren, läge hier wohl nahe, führte aber im Rahmen dieses Berichts zu weit. Der Singakademie-Chor löste seine Aufgabe ebenfalls vortrefflich. Die Solisten taten das nur zum Teil. Der Sopran des Fräulein *Bella Alten* hatte wenig Reiz; sie tremulierte fortwährend. Frau *Pauline de Haan-Manifarges* bot Erfreuliches. Herr *Felix Senius* liefs es an Genauigkeit in der Intonation fehlen, und *Johannes Messchaert* war leider nicht disponiert. — Über das vierte Händelkonzert braucht nicht viel gesagt zu werden. Es brachte zunächst ein Trio für Flöte, Violine und Cembalo in cmoll. Händel soll es mit 10 Jahren verfafst haben, was man von dem nach Inhalt und Form wertvollen Stücke schwer glauben kann, zum Glück auch nicht zu glauben braucht. Es folgte eine Sonate für Gambe (C), dann ein Kammerduett für Sopran und Alt „O, glücklich in Wahrheit". Diese Kammerduette sind keine lyrischen Ergüsse, bei denen die Töne den Inhalt der Textworte ausdrücken oder vertiefen, sie nehmen nur ein Moment aus dem Gedichte musikalisch auf und verarbeiten das im Zwiegesange ohne weitere Beziehung auf den Text zu einem grofsen Stücke. Sie sind mit ihren vielen Wortwiederholungen einem Chore ähnlich, und Händel hat sie auch wohl zu Chören ausgestaltet. Dann kam eine Violinsonate (F) und eine Fuge in e mit Variationen in E für Klavier. Nach dem Kammerduette für Sopran und Bafs „Tacete, ohimé" bildete den Abschlufs des Musikfestes eine Sonate für Oboe, Violine, Violoncello und Cembalo (Es). — Alle diese Kammermusik-Stücke, an sich mehr oder weniger bedeutend, waren in der Absicht gewählt worden, an ihnen die Vorbilder oder die Keime späterer Musikschöpfungen zu zeigen. — So war das Händelfest, das übrigens in der Zweimillionenstadt an der grofsen Menge spurlos vorüberging und mit vielen gleichzeitigen Opern- und Konzertaufführungen, auch mit der Lortzingfeier sich — ein Teil den andern störend — mehrfach berührte, genufsreich, belehrend und anregend. Tiefere und auch wohl in weitere Kreise getragene Eindrücke hätte es an einem kleineren Orte bewirkt, weil es da aufnahmefrischere Hörer und eifrigere, weil nicht so vielfach abgelenkte Herolde in den Kritikern gefunden haben würde. Freilich waren nur hier so grofse Chöre und so viele namhafte Künstler für die Oratorien und für die Kammermusik zur Verfügung. — Von den Ausführenden des Kammermusik-Konzerts brauchen nur die Namen genannt zu werden. Man weifs dann schon, an welcher der aufgeführten Kompositionen sie sich beteiligt hatten. Es waren die Damen *Emilie Herzog*, *Pauline de Haan-Manifarges* und *Marie Bender* (Pianistin) sowie die Herren *Josef Joachim*, *Robert Hausmann*, *Johannes Messchaert*, *Emil Prill* (Flötist) und *Müller* (Oboer).

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. November. Im Königlichen Opernhause wird einstweilen nicht mehr italienisch und französisch gesungen. Im Rigoletto herrschte das Italienische durchweg. In der Carmen sang *Caruso* französisch, und das gedachte die *Destinn* auch zu tun, trat dann aber in dieser Oper gar nicht auf. In der Aida indes sang sie mit den heimischen Sängern deutsch, mit dem italienischen Gaste in dessen Muttersprache. *Verdis* letzte Oper aus der vorletzten Periode seines reichen Schaffens kam hier vorher noch nie zu einer so glänzenden Ausführung. Ich sage nicht, zu einer so künstlerischen, denn das Glänzende ist oft gar nicht das Künstlerische. Und gröfsere Künstler standen bei uns früher in der *Mallinger* und *Brandt*, in *Niemann* und *Betz* auf der Bühne. Die jetzigen aber brachten, durch *Caruso* angefeuert, ein lebendigeres Ensemble zu stande. Es brach daher in der Szene am Nil ein wahrer

Beifallssturm aus, als *Caruso* und die *Destinn* ihr Duett mit gewaltiger Leidenschaft und ungemeiner Kraftentfaltung, dabei auch kunst- und klangvoll ausgeführt hatten. Aber es geschah des Guten zu viel, und hier, wo von allen Seiten Lauscher wach waren, hätte die Glut nur heifs, nicht hell sein sollen. Aber im Grabgewölbe, wo die beiden Liebenden sich zum Abschiedsgesange vom Leben verbinden, da sangen sie in idealer Weise: duftig, innig, kunstvollendet. Da stand denn auch die Tschechin *Destinn* (sie betont gern ihre Nationalität) als Sängerin dem Italiener *Caruso* in keiner Weise nach, dem man es nachrühmen mufs, dafs er sich nirgends mit seiner Persönlichkeit hervordrängte, sondern stets im Rahmen des Kunstwerkes blieb. — In der Gounodschen Margarete trat als Faust ein neues Mitglied auf, Herr *Kirchhoff*, der die Leutnantsuniform gegen das Theaterkostüm eingetauscht hat. Er erwies sich als stimmbegabter Sänger, der aber das rechte Mafs noch nicht hat, um schon einen Platz in der ersten Reihe unseres Opernbataillons einnehmen zu können. Fräulein *Farrar* verabschiedete sich von uns auf längere Zeit in der Rolle der Margarete, die sie jetzt ganz als eine französische Marguerite gibt, was sie ja auch eigentlich ist. Als die Dame kürzlich ein Konzert gab — sie ist keine hervorragende Konzertsängerin — brach eine Art Tollheit im Publikum aus. Herren und Damen — diese namentlich — stürzten sich aufs Podium, als das letzte Lied zu Ende war, drängten im buchstäblichen Sinne die Sängerin zum Flügel zurück, umringten diesen dicht, bis sie wiederholt mit Selbstbegleitung weitergesungen hatte, suchten dann ihre Hände, Arme, Schultern, das Kleid sogar zu küssen oder nur zu berühren, und schlossen sie so eng ein, dafs die Diener des Hauses sie mit Gewalt befreien und hinausgeleiten mufsten. Worauf sich denn draufsen die Tollheitsszenen fortsetzten. Mit Recht sprachen die Tageszeitungen von einem Farrar-Schwindel. Die Sängerin selbst, der man nur ein gutes Teil Anmafslichkeit nachsagt, soll unschuldig daran sein. — Die Komische Oper gab Délibes' Lakmé und machte durch eine vortreffliche Inszenierung und durch die Einfügung echter Hindutänze das Werk zu einem ansprechenden Stimmungsbilde, das die zum Teil reizvoll instrumentierte Musik belebt, so dafs es sich eine Zeitlang auf der Bühne halten wird. — Ihm folgten zwei Neuheiten. Zunächst die musikalische Komödie Zierpuppen, Text nach Molière von *R. Batka*, Musik von *A. Götzl* und dann die einaktige komische Oper Onkel Dazumal von *F. Nohain*, komponiert von *E. Jacques-Delcroze*. Das Libretto könnte der ersten zum Leben verhelfen, der zweiten mufste es schnellen Tod bringen. Jenes Werk hat sich Wolff-Ferrari, dieses Eugen d'Albert zum Vorbilde genommen. Beide waren sorgfältig studiert und ansprechend inszeniert Das erste gefiel bei seiner ersten Aufführung, das zweite nicht. Beide aber verschwanden bereits nach der ersten Wiederholung vom Spielplan. *A. Götzl* hat weder den Geist noch die Erfindung seines Vorbildes. Wo er, dem Wesen der Dichtung entsprechend, den Ton der Musik aus dem 17. Jahrhundert anschlägt, trifft ers oft nicht übel. Die abscheuliche Walzermanie ergreift ihn aber für längere Zeit, und dann ist man in der Wiener Operette. *E. Jacques-Delcroze* lieferte eine vornehme und kunstreich gearbeitete Musik. Die aber macht keine Oper, wäre auch der Text opernmäfsig, wenn sie nicht dramatisches Blut hat. — Gelegentlich der Enthüllung des Lortzingdenkmals gaben drei von unseren vier Opern Lortzingsche Werke, um dann schnell wieder auf andere zurückzugehen. Was hilft alles Bedauern und Klagen, dafs man Lortzing nicht mehr pflege, der Tatsache gegenüber, dafs im Publikum nicht mehr das rechte Interesse für ihn da ist! Das Theater des Westens führte eins seiner letzten Werke, „Die drei Rolandsknappen" zum erstenmale in Berlin auf. Es ist in der Tat eine schwache Oper. Nach der dritten Aufführung legte man sie wieder zurück. — Sollte das Lortzing-Theater wirklich gemeint haben, mit seines Paten Werken den Spielplan herstellen zu können, so mufste es seinen Irrtum bereits erkennen. Schon rief es sich Verdi, Rossini und J. Straufs zu Hilfe.

Die Franzosen spielten in den letzten drei Wochen in unseren Konzertsälen eine grofse Rolle. Zuerst erschien *Camille St.-Saëns* persönlich im Rahmen des ersten Philharmonischeu Konzerts. Noch vor einigen Jahren lehnte er es hochmütig ab, nach Berlin zu kommen, wo er doch schon einmal konzertiert hatte. „Chauvin je suis né, chauvin je resterai." Man liefs ihn das nicht entgelten. Die Saalräume waren dicht besetzt, des Beifalls wollte kein Ende werden. Er spielte sein Klavierkonzert No. 5 allerdings vorzüglich, gar nicht, als zählte er schon 71 Jahre. Aber seine Ouvertüre zu „Les barbares" erwies sich als schwächliches, seine Phantasie „Afrique" für Klavier und Orchester als ein recht schwaches Stück. Das hinderte nicht, dafs der Komponist von „Samson und Delila" bejubelt wurde. „Sieh — so hörte ich einen Herrn zu seiner kleinen Tochter sagen — das ist der Mann, der uns den Samson gemacht hat." Und das Kind klatschte sich die Hände rot. — Herr *Camille Chevillard* konzertierte mit dem Lamoureux-Orchester am Abend darauf an derselben Stelle vor halbleerem Saale. Geradezu wundervoll führte er den Totentanz von St.-Saëns und die Préludes von Liszt aus. Auch Mozarts gmoll-Sinfonie war eine vorzügliche Leistung. Und der Pariser Bariton *de la Cruz-Frölich* sang Wotans Abschied mit deutschem Texte so vertrefflich, wie ich es nur von unseren besten Sängern gehört habe. — Im ersten der Orchesterabende *Ferruccio Busonis* leitete *Vincent d'Indy* seine zweite Sinfonie, die einen Zug durch die Wüste bedeutet, in der es nur ein paar kleine Oasen gab. Lauter Phrasen ohne Durcharbeitung, Musik von oft geradezu unangenehmem Klange. Lauter vermeintlich geistreich erdachte Motive und keine Erfindung. Etwas weniger inhaltslos erschien des Pariser Tonsetzers andere Sinfonie „Sur un chant montagnard". Für dasselbe Konzert hatte man den ersten Satz des Beethovenschen cmoll-Klavierkonzerts abgetrennt, um eine für dasselbe verfafste, recht wenig geschmackvolle Kadenz von *Ch. V. Alkan* zu Gehör bringen zu können. Das heifst doch, das Werk des deutschen Meisters mifsbrauchen. Und es ist ganz unverständlich, dafs Herr *Busoni*, als er den Satz zu Ende dirigiert hatte, von seinem Pulte aus laut klatschte. Wen oder was beklatschte er denn? Seine Leitung doch gewifs nicht. Das nicht sonderliche Klavierspiel wahrscheinlich auch nicht. Das gut begleitende Orchester? Das sollte er dem Auditorium überlassen. Vielleicht aber den unglücklichen Gedanken, Alkan auf Kosten Beethovens herausgestellt zu haben. — Der Sternsche Gesangverein führte als erstes Abonnementskonzert Haydns Jahreszeiten auf. Dafs sein neuer Leiter, Herr *Oskar Fried*, uns gerade dieses Werk brachte, war ebenso verwunderlich wie erfreulich. Ihm hat es den wärmsten Dank und die lauteste Anerkennung eingetragen, denn die Aufführung war von

einer Schönheit und Vollendung in allen Teilen, seitens des Chores, der Einzelsänger — der herrliche *Messchaert* darunter — und des Orchesters, dafs man nicht Lobredner, sondern nur Schwärmer hört, wenn jetzt davon gesprochen wird. — Die Singakademie unter Prof. *G. Schumann* wiederholte im Rahmen ihres eignen Konzertzyklus Händels Belsazar. Es war eine sehr gute Wiedergabe des Werkes. — Am zweiten Sinfonie-Abende der Königlichen Kapelle brachte *Felix Weingartner* als Neuheiten das sinfonische Tongemälde Polyeuct (zu Corneilles Drama) von *Edgar Tinel* und eine Sinfonie (E dur, op. 28) von *Bolko v. Hochberg*. Jenes ist glatte, aber vornehme Musik, ein Fest im Jupitertempel in Marsch und Tanz, dann den plötzlichen Einbruch des Polyeuct in die Feier — ich weifs nicht, ob nur begleitend oder malend. Wäre das letztere der Fall, so erschiene die Musik doch etwas ausdrucksarm. Die neue Sinfonie führt nicht auf Höhen und in Tiefen, ist aber geschickt aufgebaut, bekennt sich zu den Klassikern und Romantikern und macht einen freundlichen Eindruck. — Der neue Mozartsaal wurde durch ein Konzert eingeweiht, in dem sich die Kapelle und ihr Dirigent, Herr *Paul Prill*, von günstigerer Seite zeigten als der Saal selbst, der noch unfertig und recht zugig war. Es klingt aber gut darin. Natürlich mufste Mozarts Musik ihn weihen. So bestand der erste Teil des Konzerts aus der Zauberflöten-Ouvertüre, der für eine Spieluhr komponierten Phantasie und dem Gdur-Konzert für Geige, das herrlich von *H. Marteau* gespielt wurde. Der zweite Teil war Beethoven gewidmet, und sein Bestes war die von *Edyth Walker* im grofsen Stile mustergültig vorgetragene Arie Ah, perfido! Rud. Fiege.

Darmstadt. Wenn jemand aus einem Projektionsapparat farbige Bilder auf eine gespannte Leinwand wirft, eine Dame allerhand Lieder zu harter Klavierbegleitung singt und nun Lieder und Bilder die Aufgabe haben, sich gegenseitig zu erklären und aus dieser Erklärung der zuhörende Seher oder der sehende Zuhörer in die Stimmung versetzt wird, das Lied mit seinem bildlichen Begleiter so in sich aufzunehmen, dafs ihm auch nicht der geringste Rest verborgen bleibt, so nennt man das „Vision musicale". Es ist das eine sehr feine Sache für Variété-Bühnen aber Frau *Tosti* irrte sich, wenn sie meinte, derlei gehörte in ein ersthaftes Konzerthaus. Aber Spafs bei Seite! Soweit sind wir nun wirklich schon gekommen, dafs uns derlei geboten werden kann, ohne dafs das Publikum sich von vorneherein ablehnend verhält. Glücklicherweise hat uns der Winter bisher nur diese eine monströse ästhetische Entgleisung gebracht. Vom anderen hielt sich das meiste auf dem Durchschnitt, einiges war vortrefflich. In erster Linie *E. Rieslers* 2. Beethoven-Abend im Wagner-Verein. Riesler will jetzt dem einseitigen Beethoven-Kult entsagen. Es ist das für ihn wohl zur Notwendigkeit geworden — psychologisch erklärbar genug. Gleichfalls im Wagner-Verein erschienen Herr *Hefs* (mit Frl. *Schünemann*) und Frau *Dessoir* (mit Herrn *R. Bruno Hinze*). Hefs sang nur eigene Lieder: wundervoll. Die Kompositionen selbst liefsen mich fast durchweg kalt; Versuche zu charakterisieren finden sich in Hülle und Fülle, im einzelnen da und dort eine Wolfsche Erinnerung, aber es fehlt Wolfs eminente Fähigkeit tiefer Verinnerlichung und seine plastische Gestaltungskraft, die sozusagen mit dem ersten Motive in das innerste und treibende der Seelenvorgänge hinein führt. Dabei ist Hefs viel zu viel technischer Arbeiter an unrechter Stelle. Seine mit Frl. Schünemann gesungenen Duette boten mir das herrlichste in Bezug auf künstlerische Wiedergabe, was ich an gesanglichen Leistungen je gehört habe. Frau *S. Dessoir* ist eine Meisterin allerersten Ranges auf beschränktem Gebiet: das volkstümliche, ernste und schalkhafte, liegt ihr wunderbar. Ein *Reger*-Abend machte endlich auch bei uns für den vortrefflichen Meister die erwünschte Propaganda. Herr Hofkonzertmeister *Havemann* veranstaltete ihn, durch Regers begeisterte Apostelin, Frau *H. Schelle*, die eminente Altistin Frl. *A. Schnaudt* aus München, sowie Reger selbst unterstützt. Ein herrlicher Abend. Wenn mir Reger immer lieber wird (obgleich ich mich durchaus nicht mit Haut und Haar an ihn schliefsen kann und meine, dafs seine Kunst auch manchen Angriffspunkt bietet), so habe ich noch ein besonderes Gefühl dabei, das mich besonders erfreut: mehr noch als Brahms wird er von Dilettanten schlimmer Art gemieden werden. Dazu, seine besondere Harmonik und Technik, die oft ganz Brahmsisch ist, zu überwinden, langt's Gott sei Dank! beim Durchschnitt doch nicht, und wirds auch nicht langen, sollte man selbst Konservatorien mit elektrischem Betrieb einrichten. Auf Frl. *Schnaudt* möchte ich besonders hinweisen: ihre Kunst ist vollendet. Grofsen Genufs bereitete der Besuch der Pariser Société de concerts d'instruments anciens. Wie das doch wohl tut, einmal wieder einen ganzen Abend lang Musik zu hören, die nur Musik, harmlose Musik sein will, in der nichts erklügelt, reflektiert ist! Man kennt die französischen Herrschaften jetzt schon an vielen Orten Deutschlands: man sollte sie und ihre süddeutschen Genossen aber überall in den gröfseren Städten kennen zu lernen suchen. Die Feinheit der Ausführung, die rhythmische Grazie und Bestimmtheit, die Schönheit und makellose Reinheit sind gleich bewundernswert an ihren Darbietungen. *Schnéevoigt* mit dem Kaim-Orchester brachte uns u. a. Strauss' „Don Juan", die Gr. Hofmusik desselben „Heldenleben". Unglaublich war, dafs nach Aufführung des zuletzt genannten Werkes Frau *Adr. v. Kraus-Osborne* in derselben Abteilung des Programms eine windhunddürre französische Arie sang. Für derlei Zusammenspannungen sollte man sich doch nun endlich einmal in den Konzertleitungen bedanken! Und auch der ausgezeichnete Eindruck, den die Dame darauf mit ihren Liedern (Schubert, Wolf usw.) machte, zerfiel wieder bei der banalen Zugabe, Löwes Lied von der Nase, das als Scherz ganz gut ist, aber nicht in ein ernsthaftes Konzert gehört.

Prof. Dr. W. Nagel.

Leipzig. Die Opernsaison setzte verheifsungsvoll mit einigen willkommenen Neueinstudierungen ein. Hierher gehört zunächst *Marschners* Hans Heiling. Es ist in den letzten Jahren wiederholt ausgesprochen worden, dafs Marschner auf dem Aussterbe-Etat stehe. In der Tat trägt seine Kunst allzusehr das Gepräge der Übergangsepoche und daher der Vergänglichkeit, als dafs man jenem Ausspruch mit Nachdruck widersprechen könnte. In dem allmählichen Verschwinden vom Spielplan und gelegentlichem Wiederauftauchen in einer Neueinstudierung sehen wir eine Art von Todeskampf, die dem talentvollen Romantiker aus naheliegenden natürlichen Gründen Sympathien schafft. Und zwar um so mehr, als er ein deutscher Musiker ist, und als man durch das erdrückende Übergewicht Wagners den deutschen Opernspielplan in Armut und Verwirrung verfallen sieht. Aber diese natürliche Sympathie darf nicht dazu führen, dafs man den Todeskampf künstlich ver-

längert. Marschner gehört zu den Toten. Dem deutschen Spielplan kann nur dadurch geholfen werden, dafs dem übermächtigen Wagner die Kunst des 18. Jahrhunderts allmählich wieder zur Seite gestellt wird. Das Jahr 1906 hat uns bezüglich *Mozarts* einen mächtigen neuen Antrieb hierzu gegeben. Es fehlt aber der Grofsmeister der klassischen Musiktragödie: *Gluck*. Möge eine nicht zu ferne Zeit die Erkenntnis verallgemeinern, dafs nur durch eine eingehende Pflege seiner Werke unser Spielplan gesunden kann. Die ästhetischen Werte, die Marschner enthält, sind im grofsen und ganzen vom Pariser und Dresdener Wagner aufgesaugt und werden uns durch diesen erhalten. Das aber, was Gluck birgt, vermag uns nichts zu ersetzen, weil das Genie stets eine ganze Welt in sich schliefst, die nirgendwo sonst existiert.

Ähnliches ist von *Aubers* „Stummer" zu sagen, wenn schon hier die spezifisch französischen Eigenschaften: die Feinheit der Technik, das Raffinement der scharfen Rhythmen, der politische Hintergrund uns dieses Werk erheblich fesselnder erscheinen lassen, als die etwas verwaschene Romantik Marschners. Ob sich freilich unsere Musiker ohne Wagners bekanntes Lob des Werkes ebenso annehmen würden, will ich dahingestellt sein lassen. Sicher ist aber, dafs uns heute die Oper in hervorragendem Mafse eben jenes Urteils wegen interessiert. Wir werden jedoch in jenem Urteil eine weit über das Ziel hinausschiefsende Lästerung der klassischen Kunst erblicken müssen, Gerade das, was Wagner so sehr lobt, dafs nämlich Auber hier „den klassischen Kram mit seiner hohenpriesterlichen Würde" über Bord geworfen habe, dadurch wird man leicht verletzt. Hier spricht der Revolutionär Wagner, nicht der Tragiker, der später den „Parsifal" koncipierte. Und wie die Herausgeber von Wagners Briefen aus dessen früherer Zeit viele Stellen unterdrücken mufsten, in denen sich der Schöpfer des „Parsifal" in den extremsten Gotteslästerungen erging, so wird man auch dieses Urteil über die „Stumme" nur sehr cum grano salis aufnehmen können. Diese Oper enthält in Wirklichkeit einen fatalen Fortschritt auf der Bahn der fortschreitenden Reception und Veredelung unedler Elemente und damit eine weitere Entfernung von der reinen Höhe der gewaltigen tragischen Kunst Glucks. Wer diese reine Höhenluft geatmet hat, der lernt, die Nachfolger Glucks vom Standpunkt der Tragödie aus gering und geringer zu schätzen. Es ist deshalb keineswegs Zufall, sondern überlegte Absicht und eine Notwendigkeit, dafs ich hier stets auf den halbvergessenen Titanen hinweise, um einen Mafsstab für das, was zwischen ihm und Wagner liegt, zu gewinnen: er allein ermöglicht einen umfassenden Blick.

Dargestellt wurden beide Neueinstudierungen mit anerkennenswerter Bemühung.

Humperdincks „Heirat wider Willen" vermochte bei seiner hiesigen Erstaufführung nur einen Achtungserfolg zu erringen, der sich durch die folgenden Wiederholungen kaum steigerte, übrigens aber erfreulicherweise hauptsächlich in den Kreisen der Musiker seine Wirkung äufserte.

Aus der beginnenden Konzertsaison hebe ich zunächst das Konzert der Geigerin *Ida Wanoschek* mit dem Windersteinorchester hervor. Sie spielte Bruchs Gmoll- und Mendelssohns Violinkonzert und als köstliche Zugabe die Fdur-Romanze von Beethoven. Das sind freilich Werke, bei denen von einem Bedürfnis, sie immer wieder zu spielen — abgesehen von der Beethovenschen Romanze, an der man sich freilich nicht satt hören kann — kaum gesprochen werden kann. Auch ist Frl. Wanoschek zwar ein feines Talent, entbehrt aber zu sehr der leidenschaftlichen Wärme und der Kraft.

Einen hohen und in seiner Art vollkommenen Genufs gewährte dagegen *Anna Zinkeisen* mit den von ihr gesungenen und zugleich mit der Laute und Guitarre begleiteten deutschen Volksliedern in der Bearbeitung von *Heinrich Scherrer*. Unter diesen alten Sachen sind köstliche musikalische Miniaturen, voll von der Kraft und Gröfse der Einfachheit. So wirkte der Abend wie ein erfrischendes und verjüngendes Bad und legte dem Einsichtigen wieder einmal den Gedanken nahe, dafs man in der Kunstgeschichte nur relativ von einem Fortschritt sprechen kann. Gewifs, man kann Beethoven nicht vor Haydn denken; haben wir aber seit Palestrina in der Musik einen Fortschritt in dem Sinne gemacht, dafs wir nicht nur andere, sondern auch höhere ästhetische Werte geschaffen hätten? Ist ein Fortschritt in diesem Sinne überhaupt möglich? Werde bescheiden, Moderne, ganz bescheiden! Das will nicht den Ruckschritt predigen. Natürlich nicht, denn nur, wer in der Gegenwart lebt und sie ganz mitfühlen kann, kann für das Vergangene denjenigen Blick haben, der für die Gegenwart allein einen Wert haben kann. Denn für uns gibt es keinen Palestrina, Bach, Gluck an sich, sondern nur einen Palestrina, Bach, Gluck, wie er sich in der Gegenwart spiegelt. Mit andern Worten, wir müssen Historiker, keine Raritätensammler zu sein uns bestreben! Dank der prächtigen Gesangskünstlerin für ihren herrlichen Gruf aus alten Zeiten!

Damit bin ich leider am Ende meiner Leipziger Musikberichte angekommen, da es mir durch meine Übersiedelung nach Dresden unmöglich geworden ist, die musikalischen Ereignisse Leipzigs aufserhalb der heiligen Gewandhausmauern weiter zu verfolgen und an dieser Stelle zu beleuchten. Es bleibt mir nur die Aufgabe übrig, mich von den Lesern dieser Berichte zu verabschieden, und ich genüge ihr mit dem Wunsche, dafs es mir vergönnt gewesen sein möge, in meinen Lesern einen Nachhall des reichen musikalischen Lebens Leipzigs zu erwecken und ihnen dadurch den Anstofs zu erneuter Betrachtung und Prüfung der mannigfachsten musikalischen Bestrebungen unserer Zeit zu geben! Dr. Max Arend.

-- Der Bericht über den 19. deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag, der am 2. u. 3. September stattfand, ist erschienen und von Breitkopf & Härtel in Leipzig zum Preise von 60 Pf. zu beziehen. Er enthält die Ordnung des Festgottesdienstes, den Bericht über die Sitzung des Zentralausschusses und das Referat des Superintendenten Dr. D. *Nelle* über »Paul Gerhardt-Feier im Paul Gerhardtjahr 1907«.

— Der Musikpädagogische Verband hielt am 6. Oktober in den Räumen des Klindworth-Scharwenka-Konservatorium seine satzungsgemäfse General-Versammlung ab, die sich in der Hauptsache auf geschäftliche Angelegenheiten bezog. Aus dem Jahresbericht ergab sich ein aufserordentlich reiches Arbeitsleben innerhalb des geschäftsführenden Vorstandes, der Verband ist allen seinen Zielen um eine tüchtige Wegstrecke näher gekommen, die Prüfungsordnung, Zeugnisformulare, Diplome, Verträge usw. sind fertig hergestellt; Prüfungen für den Lehrberuf nach seinen Prinzipien fanden bereits in Berlin und im Reiche — und zwar in den Städten Breslau, Braunschweig und Stettin — statt, die von ihm berufenen Prüfungskommissare haben dabei ihres Amtes gewaltet und es erwies sich, daß die geplante Institution nicht nur durchführbar ist, sondern sich auch vorzüglich bewährt.

Zwei neue Musikzeitungen. *Otto Payer* in Weinberge-Prag gibt seit 1. September eine »Allgemeine Konzertzeitung«, geleitet von Dr. *Richard Batka*, heraus. – Seit dem 1. Oktober gibt es eine Frankfurter Musik- und Theaterzeitung, welche von *Willy Seibert* bei H. Veldkamp-Mann herausgegeben wird.

— Eine neue Komposition »Der wilde Jäger« für Soli, Chor und Orchester von *Rud. Ew. Zingel* erregte bei ihrer ersten Aufführung am 6. Nov. zu Frankfurt a. O. Aufsehen. Der dirigierende Komponist wurde wiederholt hervorgerufen.

Besprechungen.

Bübchens Weihnachtstraum, gedichtet von *Gust. Falke*, komponiert von *E. Humperdinck*. Groß-Lichterfelde, Verlag der Musikwelt (Robert Reibenßtein). Klav.-A. 2 M, Chorstimmen à Heft 40 *Pf.*

Eine allerliebste Geschichte, wie das Bübchen auf dem Schoß der Mutter einschläft und an der Hand eines Engels die Reise zum heiligen Christ, der im Krippelein liegt, macht. Alles echt kindlich, natürlich und einfach erzählt; wo es angeht mit einer heiteren Nuance. Und dazu hat *Humperdinck* eine hübsche, leicht ausführbare Musik geschrieben, zweistimmige Chöre, denen auch für gereiftere Schulklassen eine dritte und vierte Stimme untergelegt ist, leichte Sologesänge, ein Melodram und eine hübsche Klavier-Einleitung. Alles fein, zart und poetisch.

Degen, E., Euch ist heute der Heiland geboren! Ein volkstümliches Weihnachts-Oratorium für Soli, Chor, Posaunen, Orgel und Gemeindegesang. Karlsruhe, J. J. Reiff.

Man ist im Zweifel, ob man das Werkchen empfehlen soll oder nicht. Eigentlich möchte man nicht wünschen, daß so süßliche Gänge wie beispielsweise im Duett S. 17 und im Terzett No. 20 Bürgerrecht in der Kirchenmusik erhielten, auch kann man die Behandlung des Recitativs und namentlich der Orgelbegleitung bedenklich finden, aber auf der andern Seite: S'ist Weihnachten! Auch der ländliche Chor will seiner Gemeinde eine einheitliche Aufführung bieten. Die klassischen Werke sind ihm wegen ihrer Schwierigkeit verschlossen. Nun, da mag er zu diesem Oratorium greifen! Auf einfache Leute wird es schon gute Wirkung ausüben.

Allgemeiner Sängerkalender und Jahrbuch der deutschen Vokalkunst für das Jahr 1907. Erster Jahrgang. Zürich. Orell Füßli (Leipzig, Cnobloch).

Der Gedanke, einen Kalender speziell für die Interessenten auf dem Gebiete des Gesanges herauszugeben, ist nicht übel, auch seine Verwirklichung im vorliegenden Büchlein kann man im großen und ganzen loben. Namentlich der II. Teil ist wertvoll durch seine biographischen Skizzen und die fachpädagogische Revue. Sehr verbesserungsbedürftig aber ist das Lexikon deutscher Vokalkünstler. Unter 25 Namen unter der Rubrik Gotha sind 17 falsch. Auch wenn man davon absieht, daß die Namen von Görlitzer Sängern versehentlich mit in die Gothaer Liste gekommen sind, so ist immer noch Falsches im Übermaß vorhanden.

Beethoven-Kalender auf das Jahr 1907. Berlin, Schuster & Loeffler. Preis geb. 2 M, in Halbpergament geb. 3 M.

Der Beethoven-Kalender soll ein »Hausbuch für den Schreibtisch des Musikers« sein. Er bringt eine »Biographie Beethovens in Bildern, einige Dokumente seines Geistes, einige Proben seiner Hand, einige Deutungen seines vieldeutsamen Wesens«. Wir empfehlen den Kalender dem musikalischen Hause.

R.

Nohl, Ludwig, Mozarts Leben. Dritte Auflage, neu bearbeitet von Dr. *Paul Sakalowski*. »Harmonie«, Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst. Berlin (o. J.)

Merkwürdigerweise zeichnet das Vorwort dieser 3. Auflage nicht der Herausgeber, sondern der Verlag. Ihm wird man es nicht sonderlich verübeln dürfen, wenn er *Nohls* Buch als »dieses standard-Werk der musikalischen Literatur« bezeichnet. Du lieber Gott, wie soll man denn *Jahns* Mozart-Biographie benennen? Es mag aber sein, daß der Verleger von seinem Standpunkte aus berechtigt war, so zu sprechen, verrät er uns doch auch, daß die Nachfrage nach dem Buche »eine andauernde rege« gewesen sei. Die Akten über *Nohls* Schriften könnten füglich geschlossen werden, wenn seine Schule nicht noch immer lebte und tätig wäre, wovon wir ja tagtäglich neue und schreckliche Proben erleben müssen. Das für und wider *Nohl* hier abzuwägen wird mir niemand zumuten. Ich will ruhig annehmen, für viele Kreise sei die Neuauflage erwünscht und nötig gewesen. Dann entsteht und ist zu beantworten nur die eine Frage: wie hat Herr Dr. *Sakalowski* seine Aufgabe gelöst? Ich bedauere, die Antwort mit keinem freundlichen Worte geben zu können: der »Bearbeiter« ist als solcher fast gar nicht in Tätigkeit getreten. Das wäre aber unbedingt notwendig gewesen, und es hätte geschehen können, ohne daß er dem Urtext hätte zu nahe zu treten brauchen, obwohl ja dieser mancherlei Änderungen erfahren müßte, um das Bild des Menschen und Künstlers Mozart richtig zu stellen. Die ganze Arbeit macht den Eindruck einer in letzter Stunde abgeschickten und zum Jubiläum zu liefernden Bestellung. Schade, daß Herr Dr. *Sakalowski* sich zu ihr hat bereit finden lassen. Papier und Druck sind gut, die Abbildungen herzlich schlecht.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel.

Briefkasten.

Herrn A. St. in H. Die Anschaffung des Notenmaterials zu Brahmsschen Liedern genügt nicht zur Berechtigung der Aufführung derselben in öffentlichen Konzerten, wenn die Noten den Vermerk »Aufführungsrecht vorbehalten« tragen. Auf Ihre weitere Frage in Bezug auf Brahmssche Werke aus dem Verlage von Simrock und Rieter-Biedermann ist folgendes zu antworten: Die Berechtigung zur Aufführung der Werke des Simrockschen Verlags können Sie nur durch einen Vertrag mit der Genossenschaft deutscher Tonkünstler in Berlin erringen. Dieser Vertrag hilft Ihnen aber nichts in Bezug auf die Werke aus dem Rieter-Biedermannschen Verlag, im Gegenteil, er schadet Ihnen da, denn die Firma Rieter-Biedermann gehört zum Leipziger Verlegerring, der durch den Rechtsanwalt Dr. Mittelstaedt vertreten wird und auch Steuern erhebt, aber nur von jenen Konzertgebern, welche zur Berliner Genossenschaft steuern. Sind Sie also kein Berliner »Genosse«, so dürfen Sie Rieter-Biedermanns Verlag »steuerfrei« benutzen. — Wie wir aus sicherer Quelle wissen, schweben neuerdings Verhandlungen zwischen Berlin und Leipzig, um die Sache einheitlich zu regeln. Die Red.

Herrn E. M. in Th. Der Text des Liedes »Stille Nacht, heilige Nacht« ist 1818 vom Pfarrer Joseph Mohr zu Oberndorf bei Salzburg gedichtet, am 24. Dezember desselben Jahres vom Lehrer Franz Gruber in Arnsdorf unweit Salzburg komponiert worden. Am Christabend 1818 wurde das Lied in der Kirche zu Oberndorf zum erstenmal aufgeführt und zwar mit Guitarrebegleitung. Der Dichter (Tenorist) sang die Melodie und spielte dazu die Guitarre; der Komponist (Baß) sang die zweite Stimme; etliche aus dem Dorfe herzugeholte und rasch eingeübte Sängerinnen sangen nach Gehör den Chor dazu d. h. die Wiederholung der zwei Schlußzeilen. (Nach F. Magnus Böhme.)

Der heutigen Nummer unserer Blätter liegen je ein Prospekt der Firmen *Breitkopf & Härtel in Leipzig, Max Hesses Verlag in Leipzig, Otto Junne in Leipzig* und *Lauterbach & Kuhn in Leipzig* bei, welche wir der Beachtung unserer geschätzten Leser empfehlen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang. 1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 4.
Ausgegeben am 1. Januar 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Die Musik im täglichen Leben.** Von Prof. Dr. Wilibald Nagel. — **Lose Blätter:** Richard Wagners erstes Drama, von Erich Kloss. Wolfs Lieder nach Eichendorff, von Dr. Karl Grunsky. Ludwig Erk, von August Wellmer-Berlin. Strauss' Salome in Berlin, von Rud. Fiege. Moloch, von Prof. Otto Schmid-Dresden. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Bielefeld, Dresden, Leipzig; kleine Nachrichten — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Die Musik im täglichen Leben.

Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Kultur unserer Tage.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel.**

Einige Dinge müssen von Zeit zu Zeit immer wieder einmal gesagt werden, trotzdem man von vorneherein überzeugt sein kann, daß sie umsonst gesagt, d. h. auf die Mehrzahl der Menschen keinen oder höchstens einen vorübergehenden Eindruck machen werden. Über die hier zu behandelnden Fragen haben sich früher *Riehl, E. Frommel* u. a. gelegentlich schon geäußert; ich selbst habe gleichfalls schon darüber gesprochen. Aber zu den alten treten neue Erscheinungen und so ist es denn immer wieder angezeigt, derlei Fragen aufzurollen. Gelingt es auch wohl nicht, die Allgemeinheit davon zu überzeugen, daß es mit unserer Musikkultur nicht eben weit her ist, so wird doch vielleicht der eine oder andere zum Nachdenken veranlaßt. Auch das wäre schon ein Gewinn.

Die alte Frage, ob nicht die Musik im Grunde genommen ein Luxus sei, wird auch heute noch gestellt, und das Volk nennt gerne die außerhalb der Alltagssphäre liegenden Künste brotlose und bringt ihren Vertretern ein gewisses Mißtrauen entgegen. Namentlich in sittlicher Beziehung. Hier ließe es sich leicht durch einen Hinweis auf den fortschreitenden sittlichen Tiefstand unserer Zeit überhaupt zurückweisen, oder es ließe sich die freiere sittliche Anschauung der Künstler durch die Betonung der besonderen Art ihrer Arbeit erklären. Zunächst ist das den Künstlern entgegengebrachte Mißtrauen wohl noch als Erbteil aus der Zeit anzusehen, da die »Fahrenden«, Spaßmacher, Gaukler und Mimen, außerhalb der geltenden bürgerlichen Rechte standen. Aber auch die Gegenwart führt ihm immer neue Nahrung zu. Es braucht sich gar nicht um Fragen der Sittlichkeit im engeren Sinne zu handeln; das Philistertum wird immer im Kampfe gegen künstlerisch-freie Lebensauffassung stehen, mag es den Künstlern nach außen hin auch noch so sehr schmeicheln. Insofern ist dies bürgerliche Mißtrauen berechtigt, als manche Künstler meinen, zu ihrem Berufe gehöre es unbedingt, sich über die landläufigen Begriffe von Recht und Schicklichkeit hinwegzusetzen; insofern auch, als jeder ernste reproduktive Kunstbetrieb, weil mit ihm ein sich stetig steigerndes Maß von technischer Fertigkeit verbunden ist, das durch Jahre hindurch eifrigst gepflegt werden muß und später unausgesetzte Nachprüfung erfordert, die Erwerbung einer allgemeinen Ausbildung, wie sie der gebildete Mittelstand für sich verlangen muß, erschwert, vielleicht sogar verhindert. Daher wohl die Abgrenzung der »Gesellschaft« vor dem Durchschnittsmusiker, als dessen Typ der gute Orchestermusiker gelten kann.

»Brotlos« ist die Beschäftigung mit der Kunst

heute nicht mehr in demselben Maße wie früher; es gibt, seit wir überall neben den fürstlichen städtische Orchester und Theater haben, seitdem die Militärmusik an Zahl zugenommen hat, viel mehr Stellen als vordem, wenn sie auch ihren Inhabern nicht so viel zuführen, daß diese ohne Nebenerwerb auskommen könnten. Aber da bieten andere Berufe analoge Erscheinungen, und man sollte allzuvieles Klagen unterlassen; wenigstens dort, wo dem geringen Einkommen nur ein bescheidenes zur Ausbildung aufgewendetes Kapital gegenüber steht. Bei den Ärzten, den Juristen liegen die Dinge sicherlich schlimmer, und auch die Ingenieure wissen ein gar trübes Lied zu singen: hier verlangen gesellschaftliche Stellung und Weiterbildung fortgesetzte Opfer; hier sind, wenigstens zu Beginn der Laufbahn, wahre Hungerlöhne zu finden, und ob sich später die Verhältnisse wesentlich zu Gunsten der akademischen Kreise ändern, ist zum mindesten zu bezweifeln: ein Orchestermusiker mit 1500 M an Gehalt und ebensoviel an Nebeneinnahmen steht sich verhältnismäßig viel besser als ein akademisch gebildeter Mann mit 5000 M jährlichen Verdienstes.

Doch lassen wir diese Dinge beiseite. Kehren wir zur ersten Frage, ob Musik ein Luxus sei, zurück. Die Menschen werden sie selbstredend je nach ihrer Lebens- und Kunstauffassung verschieden beantworten. Aber auch der nüchternst denkende und empfindende Mensch wird sich das Leben ohne künstlerischen Schmuck nicht vorstellen können. Sollte einmal eine törichte Regierung das Aufhören der Kunst dekretieren wollen, sie würde doch ruhig weiter leben. Wenn nirgendwo sonst, dann in der Familie, denn das Volk hat ein innerstes Kunstbedürfnis, das es sich nicht rauben läßt. Dessen ist jede arme Stätte ein Zeuge. Kunst entsteht überall da, wo der Mensch, um nicht seelisch zu Grunde zu gehen, sich über das Einerlei des Alltages zu erheben trachtet; es gilt dabei gleich, ob er, einer Vogelstimme lauschend, sie nachzuahmen sucht, oder ob er ein seinem Auge gefallendes Bild in einer Zeichnung festhalten will: hier wie dort ist der angeborene Kunsttrieb in Tätigkeit, dessen Befriedigung erst der menschlichen Natur volles Genügen zu geben vermag.

Je härter der Kampf ums Dasein wird, um so sehnsüchtiger strebt dieser Kunsttrieb darnach, sich zu betätigen. Der Satz bleibt bestehen, auch wenn man anerkennt, daß in den sozialen Kämpfen der Gegenwart die Probleme des materiellen Lebens voranstehen. Es ist eben, wie schon betont, dem Menschen ein Recht auf Kunst mit dem Leben selbst gegeben, und so tief steht kaum einer, daß er nicht den Drang in sich fühlte, dieses Recht erfüllt zu sehen. Ob die künstlerische Betätigung sich auf Musik, auf Malerei oder auf die Pflege einiger armen Pflanzen in dürftigen Scherben erstrecke, macht keinen Unterschied: in jedem solchen Falle vollzieht sich, wie ich schon sagte, ein dem Menschen zum höheren Leben nötiger Prozeß, der, die einförmigen Eindrücke des Alltages auf die Psyche zu überwinden. Wie weit etwa wissenschaftliche Arbeit diese Aufgabe der Kunst für das Innenleben der Menschen ersetzen könne, soll hier nicht untersucht werden. Zweierlei ist aber ohne weiteres klar: daß einem derartigen Ersatze keine absolute Geltung beigelegt werden könnte und daß, da wissenschaftliche Arbeit im Sinne von Forschung — die allein hier in Betracht kommen dürfte — nur einer Minderzahl zukommt, die Kunst als Allgemeingut eine für das Seelenleben der Menschen wichtigere Rolle zu spielen hat, eine Rolle, die um so bedeutungsvoller wird, je tiefer die Stelle der sozialen Leiter ist, die ein Mensch einnimmt. Je höher einer steht, um so mehr wird er geneigt sein, auch künstlerische Genüsse, die ihm mühelos zu Gebote stehen, als etwas alltägliches zu betrachten; je niedriger aber, um so mehr wird ihm die Beschäftigung mit der Kunst, was sie überhaupt sein sollte, zur Feierstunde werden. Daraus erwächst mit Rücksicht auf die ethische Bedeutung der Kunst die Aufgabe, insbesondere das zu beachten und sorgsam zu sichten, was den unteren Schichten der Bevölkerung an Kunst geboten wird.

Wer sind die Lehrer des Volkes in der Kunst, oder, um die Frage enger zu fassen, in der Musik? Es soll zunächst von dem Teile des Volkes die Rede sein, der seine Ausbildung im wesentlichen der Volksschule verdankt. Für ihn kommt, wie die Verhältnisse nun einmal liegen, »das Haus« und jene aus geistiger und seelischer Bildung und Behaglichkeit bestehende Atmosphäre, die wir mit dem Begriffe verbinden, nur ganz selten in Betracht. Die Eindrücke, die der Volksschüler von der Kunst gewonnen, ergänzen oder zerstören ihm späterhin die Straße, der Dienst als Knecht, die Militärzeit, das Gartenkonzert, die Singspielhalle. In nicht wenigen Fällen auch wohl der Männerchor. Weil auch die Theater als geistige Bildungsanstalten für die weiteren Kreise im allgemeinen kaum eine Bedeutung haben, weil, durch die sozialen Kämpfe geweckt, das Verlangen nach vertiefter künstlerischer und wissenschaftlicher Bildung in eine immer wachsende Menge hineingetragen worden ist, konnten die zahlreichen Vereinigungen für ethische und ästhetische Kultur gegründet werden, die diesem Verlangen Rechnung tragen wollen. Über sie wird später eingehender gesprochen werden müssen.

In allen Schulen steht die Aneigung des »realen« Lehrstoffes voran, in der Volksschule die des Lesens, Schreibens und Rechnens. Zeichnen und Musik treten zurück, obwohl ich glaube sagen zu dürfen, daß diese Fächer im allgemeinen auf der Volksschule mit mehr Ernst behandelt werden als

auf den höheren Lehranstalten. Auf diesen gelten beide Fächer, die an sich schon eine Entlastung der durch die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen stark belasteten jugendlichen Köpfe darstellen sollen, vielfach als Juxstunden. Das wird überall dort der Fall sein, wo der Anstaltsleiter kein Verständnis für die ethische und ästhetische Aufgabe der Kunst hat und wo kein Mann von anerkanntem Künstlerrufe solchen Unterricht leitet. Die Volksschule wird in erster Linie das Volkslied ein- und zweistimmig pflegen, dann den patriotischen Gesang; die oberen Lehranstalten dasselbe und höhere Formen mehrstimmiger Musik.

Wie steht es nun mit den Volksschülern? Bleiben die künstlerischen Eindrücke der Schule im Leben, halten sie sich ihm und seinen die Ideale untergrabenden Einflüssen zum Trotze? Man kann die Frage auch so stellen: wie steht es mit der Pflege des Volksliedes im Leben der Menschen, wo ist es noch echt und rein zu finden? Mit dem unseligen Zuge der Landbevölkerung in die Städte, wo es »mehr zu verdienen« gibt, geht der Begriff der Heimat, an den das Volkslied aufs engste gekettet ist, rettungslos verloren. Eine Kellerwohnung, eine schmutzige Stube im 5. Stockwerke des Hinterhauses ist keine Heimat. Feld und Wald sind für die Armen Luxusgegenstände geworden, die sie kaum noch Sonntags genießen können. Ihnen muß der Begriff der Heimatkunde durch ihre Kinder wieder künstlich aufgefrischt werden, nachdem sie selbst und ihre Flucht vor dem platten Lande ihn sich genommen. Im Grunde genommen sollte kein Begriff tiefer in der Menge wurzeln als er; ob jedoch durch theoretische Maßnahmen wie den Unterricht in der Heimatkunde der Prozeß des Niederganges unserer völkischen Sonderart aufgehoben werden kann, darf bezweifelt werden: ihn hemmen eben keine natürlichen Schranken. Theorie ist in diesem Falle wirklich nur Schall und Rausch. Was einer an kulturellen Schätzen, an Tracht, Volksliedern, an besonderer Lebensauffassung und Gewohnheiten seines Stammes aus dem Lande mit in die Stadt bringt, büßt er dort gar bald ein. Wenn er überhaupt etwas davon mitbringt! Denn die charakterlose städtische Mode ist ja längst schon allzuweit aufs Land hinaus gedrungen und hat das Alte, von den Vätern Überkommene, gestürzt. Ich glaube durchaus nicht daran, daß die Menschen auf dem Lande nur darum jemals besser gewesen sind als die Städter, weil sie auf dem Lande wohnten. In der Zeit, da *Geßner* und die Idyllendichter von dem unschuldvollen Leben der Dörfler und anderer von den Städten entfernt lebenden Menschen gar rührende Dinge zu berichten wußten, geschahen in abgelegenen Alpentälern, die keinerlei Verkehr mit der Außenwelt hatten, wenig erbauliche Dinge. Vor Jahren habe ich einmal darüber gesprochen; die Kulturhistoriker sollten sich Dokumente wie die im Pfarrhause zu Cresta in Graubünden bewahrten Gerichtsakten u. a. m. nicht entgehen lassen. Wenn es also auch wohl mit der »Unschuld vom Lande« niemals weit her gewesen ist, so hat doch der ländlichen Unsittlichkeit immer der raffinierte Zug der städtischen gefehlt. Wie weit sich das heute etwa geändert haben sollte, weiß ich nicht; auf jeden Fall aber hat das ländliche Leben vom städtischen in den letzten Jahrzehnten eine fortwährende Beeinflussung erfahren, die ihm früher fremd gewesen ist; die alten einfachen Bauernwirtschaften haben vielfach großen Restaurants mit Tanzsälen und Bühnen Platz machen müssen; die alte ehrliche Dorfmusik, die *K. M. von Weber* und *Arn. Mendelssohn* gar ergötzlich in Liedern nachgeahmt haben, strich die Flagge vor dem Ungetüme des Orchestrions; das gräuliche Grammophon quält unsere armen Ohren und peitscht unsere ärmeren Nerven im entlegensten Hinterwäldler-Dorfe so schlimm wie nur irgendwo in der Stadt. Die Dörfler haben Kasinos, Konzerte und Theater. Und das alles nicht nur für die Städter, die sie besuchen und ihnen Geld zutragen auch für sich, denn sie wollen nicht mehr »zurückstehen« und sich »angenehme« Unterhaltung verschaffen. Der Preis, den sie dafür bezahlen, ist der Verlust ihrer Eigenart, der Gewinn Operettenmusik und die Zote des Tingeltangels. Wer das nicht glaubt, der gehe in unsere Odenwalddörfer oder in einsame Hochgebirgstäler und frage nach den heimischen Volksweisen. Er wird blaue Wunder, aber keine erfreulichen erleben. Die Sammler alter Volkslieder wissen alle von großen Schwierigkeiten bei ihren Arbeiten zu erzählen, Schwierigkeiten, die sich nicht zum wenigsten darauf erstreckten, überhaupt erst bis zu den Bewahrern der Volksmusik vorzudringen.

Man wird auch nicht behaupten wollen, daß das Volkslied noch im Männergesange blühe. Wenn man wohl klagen hört, daß das Volkslied, das im vierstimmigen Männerchore erklinge, nichts echtes und rechtes sei, so ist das unbegründet, denn einstimmiger a capella-Kunstgesang ist ein Unding und wir haben in der Literatur unendlich viele gute mehrstimmige Bearbeitungen von Volksliedern, die der führenden Melodie keinerlei Schaden zugefügt haben. Aber mit der Pflege des Volksliedes durch die Männerchöre hat es in der Tat nicht viel auf sich. Was nützt das gelegentliche Singen und sei es noch so schön, wenn das Volkslied den Sängern nicht ins Herz hinein wächst, ihnen nicht Schutz gegen die Hohlheit schlimmer Liedertafel-Musik, Schutz auch gegen den aufdringlichen »Kunstgesang« gewährt, den man heute in direkten Gegensatz zu dem »Volksgesange« stellt? Aufdringlich darf man jenen deshalb nennen, weil die Ausdrucksmöglichkeit des Männergesanges den in ihm aufgewendeten Kunstmitteln widerspricht und

weil als ein wesentliches Kriterium der Beurteilung die technisch schwere oder leichte Ausführbarkeit gilt, also etwas, das mit der Kunst selbst nicht das mindeste zu tun hat. Das äußerliche Moment, das sich da geltend macht, spielt hier wie an andern Stellen unserer geistigen und materiellen Kultur eine führende Rolle. Fragt man, weshalb *Goethe*, weshalb *Mozart* so vielen in unserer Zeit verloren gehen, so muß man antworten: sie haben den Sinn für derlei reine, unreflektierte Kunst eingebüßt, sind an Effekthäufungen, an Massenwirkungen, an scharfe Reizungen gewöhnt worden und haben so die Möglichkeit verloren, feine Zeichnungen und innere Erlebnisse innerlich mit zu erleben. Und das, obwohl ja heute nach der Meinung der Ultramodernen erst das goldne Zeitalter angebrochen ist, in dem von einer psychologisch vertieften Kunst die Rede sein kann. Ach, wozu dient uns die ganze Kunst unserer Tage, wenn sie vor lauter Tiefsinn kein Mensch mehr verstehen, aus ihr keine Erhebung, keinen Trost, keine innere Freudigkeit mehr schöpfen kann! Wenn heute einer 30 Oboen chorisch im Orchester verwendet, die Geigen zehnfach teilt und wer weiß was sonst noch tut und dann behauptet, »die Idee« seines Werkes verlangt das, so ist's ihm nicht groß übel zu nehmen: die Zeit hat ihm all den Unsinn in den Kopf gesetzt, die Zeit mit ihrem wichtigtuerischen Verlangen nach psychologischer Vertiefung, die in Wahrheit doch vielfach und in erster Linie nur ein Spiel mit handgreiflichsten Äußerlichkeiten ist, mit realistischen Darstellungsmitteln, die wir überwinden müssen, wollen wir uns den Besitzstand unserer klassischen Kunst, des größesten geistigen Schatzes, den wir haben, erhalten. Darüber sollten wir uns klar zu werden versuchen, daß wir mit *Rich. Strauſs* und seinen wenn auch genialen Experimenten diesen Besitzstand empfindlich schmälern. Daß wir aber allesamt *R. Strauſs* und seine Kunst ohne weiteren Schaden zu leiden entbehren können, *Mozarts* und *Beethovens* Kunst aber nicht: das sollten zum mindesten die Gebildeten zugeben. Keine Frage: die Reaktion hat bereits eingesetzt; aber man täusche sich über ihren Umfang nicht: von einer Umkehr der Allgemeinheit kann noch nicht gesprochen werden.

Das zeigt sich schlagend u. a. in einer Notiz, die kürzlich durch die Blätter ging: in Frankfurt solle abermals einer der gutgemeinten, aber aus mancherlei Gründen nicht zu billigenden großen Gesangwettstreite stattfinden; erwünscht sei Bevorzugung des Volksliedes. Allgemeines Schütteln des Kopfes soll die Antwort der Sänger gewesen sein. Die Leute wollen sich eben zeigen, »enorme« Schwierigkeiten überwinden und ein volles Maß äußerer Ehren einheimsen. Vor den Erfolg haben die Götter den Schweiß gesetzt. Das alte griechische Wort gilt zwar auch hier, es wird aber mißverstanden. Daß jedoch ein anderes altes Wort, demzufolge alles Schöne schwer, das Einfachste aber das schwerste ist, hier zu vollem Rechte besteht, dessen sind sich nicht viele bewußt, weil sie, trotz aller Psychologie, seinen tiefen Sinn nicht einmal ahnen. Ich glaube, wenn von oben herab die Pflege des Volksliedes empfohlen wird, so geschieht das in der Annahme, es könne nur dadurch den Sängern der Geschmack an *Hegars* u. a. Kompositionen genommen werden. Persönlich würde ich jedes Mittel begrüßen, das uns von dem gespreizten, unnatürlichen und überladenen sogenannten »höheren Kunstgesang« befreite; ich fürchte nur, daß bei derartigen Maßnahmen und Vorschlägen Symptom und Krankheit verwechselt werden. Der Sinn für äußeres Brimborium ist nicht die Krankheit selbst; ihn wegschaffen wollen heißt noch nicht dem Organismus neue Kräfte zuführen.

(Fortsetzung folgt.)

Lose Blätter.

Richard Wagners erstes Drama.

In seiner „Autobiographischen Skizze“ (Ges. Schriften und Dichtungen. Leipzig. 2. Aufl. 1887. S. 5) berichtet *Wagner* kurz über seine früheste Entwicklungszeit: „Das Englische liefs ich bald wieder liegen, Shakespeare aber blieb mein Vorbild; ich entwarf ein grofses Trauerspiel, welches ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt war; der Plan war äufserst grofsartig; zweiundvierzig Menschen starben im Verlaufe des Stückes, und ich sah mich bei der Ausführung genötigt, die meisten als Geister wiederkommen zu lassen, weil mir sonst in den letzten Akten die Personen ausgegangen wären. Dieses Stück beschäftigte mich zwei Jahre lang“ . . .

Viel mehr, als dies weifs auch *C. Fr. Glasenapp* in seiner grofsen Wagner-Biographie über diese Erstlingsarbeit des knapp vierzehnjährigen Knaben nicht zu sagen. Nur einige unverbürgte Anekdoten, wie z. B. des jungen Dichters Antwort auf die Frage nach dem Trauerspiel: „Nun bis auf einen hab' ich sie alle tot“, gibt der verdienstvolle Biograph wieder. Inzwischen ist aber sehr viel mehr über das merkwürdige Stück bekannt geworden. Die geehrten Leser werden sich entsinnen, dafs vor einiger Zeit die Kunde von einer nur in wenigen Exemplaren gedruckten, hochwertvollen und mit seltenen Faksimiles und Bildern geschmückten englischen Biographie auftauchte, die das Leben des Meisters von 1813—34 umfafst. Dieses Prachtwerk enthält verschiedene Proben aus dem Trauerspiel, und hier finden wir auch zum ersten Male den Titel: „Leubald“ erwähnt.

In seiner neuen Wagner-Biographie (Berlin Ernst Hofmann & Co., 1907. Bd. 55 u. 56 der Sammlung „Geisteshelden“)

kommt Professor *Max Koch* eingehend auf diesen ersten dramatischen Versuch des jungen Wagner zu sprechen. Wir erfahren viel Interessantes über die Einflüsse, die sich in der Zeit der Entwicklung auf den Knaben geltend machten.

Vor allem war es, wie er ja selbst erwähnt, Shakespeare, der „sein Vorbild" war. Dafs Goethe und Schiller fast unerwähnt bleiben, darf nicht zu mifsverständlichen Auffassungen verleiten. Ein verehrungsvolles Verhältnis zu diesen beiden gröfsten deutschen Dichtern hielt Wagner für das selbstverständlichste von der Welt. Sein Urteil über Goethe und Schiller ist uns aus den Wesendonkbriefen erst jüngst in vielen Variationen bekannt geworden. Auch als er 1879 in der North American Review Werk und Aufgabe seines Lebens schilderte, rühmte er Goethe und Schiller neben Mozart und Beethoven als die Schöpfer der deutschen Kultur; besonders feierte er Schiller als den veredelnden Schutzgeist der deutschen Jugend in und nach den Befreiungskriegen.

Freilich übten auch ganz andere literarische Erscheinungen jener Tage ihren Einfluſs auf den jungen Wagner aus. Zunächst war es die durch den Dichter Johann August Apel vertretene streng klassizistische Richtung. Auf diesen Poeten, der nur in der Nachahmung antiker Vorbilder das Heil aller dramatischen Kunst sah, war Wagner durch seinen gelehrten Onkel Adolf hingewiesen worden. Adolf Wagner protegierte seinen Freund und Kampfgenossen Apel, mit dessen dichterischen Grundsätzen er übereinstimmte, dessen Geist und Kenntnisse er bewunderte, dessen künstlerisches Vermögen er aber überschätzte. Der junge Richard Wagner hat später sich ziemlich bald losgemacht von dem Einflusse dieser pseudoklassizistischen Richtung, wie sie in Apels „Polyidos" und den „Ätoliern" vertreten war. Er hat dann, ebenso wie einst Friedrich Schiller, seine Aufgabe dahin erkannt, dafs das Drama auf deutscher Grundlage sich unter dem reinigenden und erziehenden Hauche der Antike selbständig entwickeln müsse, während sein Onkel Adolf, der Dichter Apel und andere aufserhalb der antiken Formen kein Heil zu finden glaubten.

Schliefslich ist die Einwirkung der Lektüre romantischer Ritterschauspiele, die in jener Zeit die Mode des Tages beherrschten, unverkennbar. Wir sehen das schon aus der ganzen Anlage des Trauerspiels, aus der Namengebung der Personen usw.

Roderich heifst der Ritter, dessen Tochter Adelaide den Titelhelden Leubald liebt. Dieser hat ihren Vater erschlagen, aber sie liebt, — nach damals berühmten Mustern — trotzdem den Feind ihres Geschlechts, und nichts kann diese Liebe in ihrem Herzen ertöten, obgleich der gräfsliche Leubald auch ihre Mutter Agnes und ihre jüngeren Brüder Sirgstrind und Albrecht getötet hat. Dieser fürchterliche Ritter Leubald ist offenbar ein Übermensch schlimmsten Nietzeschen Kalibers gewesen. Man höre, wie er, als er die Bühne betritt, charakterisiert wird.

„Sieh, dort kommt Leubald, feuerglüh'nden Blicks,
Bei Gott, so sah ich niemals ihn; vom Leu'n
Scheint er die Augen sich gelieh'n zu haben;
Der Wange Glut versengt ihm fast den Bart,
Die Sünde, meint man, stampf' er mit den Füßen!
Des Teufels Gottesfurcht wähnte ich eher
Als dies jemals erleben noch zu können!"

Man merkt schon aus diesen wenigen Versen, dafs der Knabe Wagner seinen Shakespeare und nebenbei noch vielerlei anderes gründlich gelesen hat.

Auf die Kenntnis all solcher Literatur lassen auch Personen schliefsen, wie z. B. der „Klausner", der eine Art Verwandter des Bruders Lorenzo in Romeo und Julia ist, andrerseits wieder dem Eremiten im „Freischütz" ähnelt. Der „Geist von Leubalds Vater" (vgl. „Hamlet") trägt den Namen Siegmar (cf. *Klopstocks* „Hermannsschlacht"); Astolf, der Name eines anderen Ritters und Leubalds Rivale, erinnert an *Calderons* „Leben ein Traum".

Diesen Adolf ermahnt der Klausner, abzustehen von der Verfolgung der Adelaide, in deren Herzen einzig nur Leubald lebe:

„Herr wähnst Du Dich geliebt von Roderichs Tochter?
Der Wahn kann Dich zum Wahnsinn bringen, Sohn!
Heißt Du nicht Leubald, so bist Du ihr Feind.
Ich hört' es, als der Schmerz ihr Herz zerriß,
Als sie vernahm: Leubald erschlug die Mutter
Leubald die Brüder, Leubald auch den Vater,
Leubald lechze nach ihrem eignen Blute; —
Sie schmähte Gott, weil jenen sie dafür hielt.
Der Vater starb am Fluche ihrer Liebe;
Doch ihre Liebe fluchte ihrem Vater.
Nichts war ihr Mund als Wohnung jenes Namens.
— Laß ab von ihr; — Du schläfst auf Dornen, Freund!
Wo nichts als Leubald ist, kannst Du nicht sein!"

Bemerkenswert ist die echt Shakespearesche Wendung „Nichts war ihr Mund als Wohnung jenes Namens", sodann das Auftauchen des Wortes „Wahn", worauf man auch bei dem nächsten Zitat achten wolle. Das Wort Wahn spielt ja in sämtlichen Werken Wagners eine hervorragende Rolle. Erwähnt sei nur aus „Tannhäuser": „Wenn je in thör'gem Wahn befangen", „aus Lohengrin": „Dess' Reinheit achte ich für Wahn", aus „Tristan": „In des Tages eitlem Wähnen", ferner der Wahn-Monolog Hans Sachsens aus den „Meistersingern"; aus „Parsifal": „Das wähnst Du, der doch alles weifs" und schliefslich „Wahnfried", wo des Meisters Wähnen Frieden fand. Bei der Antwort Astolfs glaubt man Romeo zu vernehmen:

„Meinst Du? Meinst Du? — O Greis, Du kennst nicht Liebe,
Sonst würdest Du nicht dieses mir zergliedern! —
Schmach, Schmach! Was zauderst Du, mein Herz zu fällen!
Was mußt Du doch mich ganz umfangen erst,
Eh' Du einziehst in dies elende Herz!
O nimm es ganz! Zertrümm're es! Vernicht' es!
Den Schatten mit, daß ich nicht weiß, ich liebte!
Unkeuscher Wahn, du überbuhltest dich;
Fahr hin, fahr hin, und töte mein Erinnern!"

Professor *Max Koch* meint, man könnte auf diesen jungen Dichter die Worte aus Schillers bekannter Selbstkritik der „Räuber" anwenden: „Wenn man es dem Verfasser nicht an den Schönheiten anmerkt, dafs er sich in seinen Shakespeare vergafft hat, so merkt man es desto gewisser an den Ausschweifungen. Zu diesen „Ausschweifungen" gehört auch das Urteil, welches Astolf über den Helden Leubald abgibt in den unfreiwillig komischen Versen:

„Ein Mann, der geliebt und gehaßt,
Im Morde gerast
Doch machte ihn Reue verrückt,
Qual hat ihm Wahnsinn geschickt."

Mit kräftigen Worten geizt der junge Dichter nicht. Über hundertmal trifft man in dieser seiner Erstlingstragödie auf das Wort „Schurke". Auch wird mit starken „dramatischen" Effekten gearbeitet, wie z. B. mit Überfällen und Plünderungen auf Burgen und Schlösser. Knechte und Volk unterhalten sich, wie bei Shakespeare, in Prosa. Die

Hauptpersonen sprechen in fünffüfsigen Jamben, die manchmal gereimt sind, und, — was ebenfalls charakteristisch ist! — nach der Angabe der Mifs Burrel zahlreiche alliterierende Tonmalereien enthalten.

Wie es weiter kam in Wagners Entwicklungsgang, ist bekannt. In Leipzig lernte der jugendliche Dichter zuerst Beethovensche Musik kennen; diese (zu „Egmont") begeisterte ihn so, dafs er sein eben fertig gewordenes Trauerspiel nicht anders vom Stapel laufen lassen wollte, als mit einer ähnlichen Musik versehen. „Ich traute mir", schreibt er, „ohne volles Bedenken zu, diese so nötige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu tun, lieh ich mir auf acht Tage Logiers Methode des Generalbasses und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschlofs Musiker zu werden."

Als besonders charakteristisch gilt es bei Wagners erstem Entwicklungsgange vor allem festzuhalten, dafs er nicht, wie so viele Musiker, u. a. auch die dramatisch veranlagten Opernkomponisten Mozart und Weber, mit musikalischen Versuchen seine Künstlerlaufbahn begann, sondern mit literarischem Schaffen. Sein Ehrgeiz war geweckt worden, als seinem ersten Gedicht, dem leider verloren gegangenen und trotz aller Forschungen bisher unauffindbaren Trauercarmen auf den Tod eines Mitschülers die Ehre der Drucklegung zu teil geworden war. „Nun wollte ich Dichter werden; ich entwarf Trauerspiele nach dem Vorbild der Griechen, wozu mich das Bekanntwerden mit Apels Tragödien antrieb". Hierüber ist oben gesprochen worden. Im Anschlufs an diese Stelle mag an den Ausspruch des reifen Schöpfers des „Parsifal" erinnert sein: „Ich getraue mich wohlweislich nur soweit mit Musik einzulassen, als ich in ihr dichterische Absichten zu verwirklichen hoffen darf." Solchen Zusammenhängen nachzugehen war der Zweck dieser Veröffentlichung. Die Kundgabe einzelner Stellen aus dem ersten dramatischen Versuch des grofsen Dichterkomponisten geschah nur, um dem forschenden Interesse fachwissenschaftlicher Kreise ein immerhin bedeutungsvolles neues Dokument darzubieten.

Erich Kloss.

Wolfs Lieder nach Eichendorff.

Den vier grofsen Liederzyklen — Mörike, Goethe, Spanischer, Italiener — hat *Wolf* mit den Liedern nach Eichendorff eine Sammlung beigesellt, deren Eigenart sich im allgemeinen am ehesten mit den Mörikeliedern berührt, die aber im Grundton derber und kecker ausgefallen ist als dort. Eichendorff kann nicht an Feinheit und Vielseitigkeit, wohl aber an Frische und Ursprünglichkeit mit Mörike wetteifern. Ehe seine katholische Gesinnung als ‚Richtung' hervortrat, war er ein lebensfrischer, naturgeweihter Dichter, erfüllt von Begeisterung für alles, was dem Spiefsbürger lästig ist. Die Novelle Aus dem Leben eines Taugenichts (1826) erzählt beredt genug davon. Sie steht, man kann sagen, einzig da, an lieblicher Unmittelbarkeit; in diesem Ton wie der Taugenichts, so spricht von sich ungefähr ein sechsjähriger unverdorbener Junge, ehe er durch die Schule gedrillt und verschroben wird. Das Trauliche, Natürliche der deutschen Romantik fesselt auch in Eichendorffs Gedichten; dazu ein besonderer österreichischer Zug, den die Süddeutschen wohl zu schätzen wissen: die Offenheit, die jeder klugen Berechnung abhold ist. Von dieser poetischen Natur fühlte sich Schumann mächtig angezogen, fand sich auch Wolf hingerissen. Und er gedachte Schumanns feine Lieder durch eine Auswahl meist verwegener und frischer Gesänge zu ergänzen. Vielleicht auch ein Seitenstück zu den 1881 entstandenen a-capella-Chören nach Eichendorff zu bieten. Um es gleich vorwegzunehmen, die drei letzten Nummern (18—20) stehen nur in der Petersausgabe (als Anhang), nicht in der Originalausgabe; natürlich sind sie auch einzeln zu haben. Diese Nummern: Erwartung, Die Nacht, Waldmädchen, strich Wolf aus der Gesamtausgabe. Erwartung und Nacht mochten ihm in der Stimmung zu Schumannisch, in der musikalischen Technik zu Brahmsisch erscheinen; das Waldmädchen zu naiv in der Chopinmäfsigen Begleitung. An Einheitlichkeit hat der authentische Band von 17 Liedern nun jedenfalls gewonnen. Einen namhaften Anteil hat das Humoristische. Da sind Figuren wie der reitende Soldat (I), der Schreckenberger, Glücksritter, der Student (Scholar), der verzweifelte Liebhaber von Wolf in prächtige musikalische Typen umgeschaffen; am wertvollsten vielleicht Soldat und Student. Die drei- und vierteilige Strophenform weifs der Tondichter virtuos zu behandeln. Weitere Gaben des Humors sind die Lieder Unfall und Lieber alles.

Die übrigen 10 Gesänge möchte ich nach der Strophenzahl ordnen und besprechen. Keines davon ist „durchkomponiert". Das zweite Lied des Soldaten stellt eine einzige Strophe dar; es jagt in seiner dämonischen Wildheit rasch vorüber. Eine neue musikalische Übertragung der Totentanzbilder. Zweistrophig ist die allen Tenoristen bekannte Verschwiegene Liebe. Volksliedmäfsig verzichtet hier Wolf auf Variation der Singstimme wie der Begleitung. Wenn ich nicht irre, so ist das das einfachste aller mehrstrophigen Lieder, die Wolf je komponiert hat.

Kunstvoll gebaut ist das Lied Nachtzauber. Entsprechend dem Gedichte dürfte zweistrophige, nicht vierstrophige Gliederung anzunehmen sein; 24 Takte gehören offenbar zusammen. Schön ist am Schlufs die Wiederaufnahme der Gesangmelodie durch die Begleitung, während die Singstimme anders abschliefst.

Dreistrophige Lieder haben meist die Grundform a b a. So das Lied der Zigeunerin, in welchem allerdings die Eckteile nicht genau korrespondieren. Oder Seemanns Abschied, jenes wilde Lied, dessen erster Akkord sogar Meister Bruckner imponierte. Anders im Liebesglück. Die drei Teile stehen da im Verhältnis freier Variation. Das ist für Wolfs Gestaltungskraft so bezeichnend, dafs er die eingeleitete Bewegung festhält und im Festhalten umformt. Das Bild der Arbeit eines Schmiedes, welcher starres Element beweglich macht und in wechselnde Form zwingt.

Ein vierteiliges Strophenlied, keine freie Komposition möchte ich in dem Liede Der Freund erblicken. Vor allem sind die Perioden streng achttaktig. Innerhalb dieser Geschlossenheit bewegen sich Singstimme und Begleitung in unverkennbarer rhythmischer Parallele oder Gesamtentwicklung. Man könnte, nebenbei gesagt, mit diesem Lied ein kleines Kolleg über Rhythmus füllen. Aus der ersten Triolenbewegung, die dem Bilde des Sanften, ruhig Schwankenden entspricht, wird die Triole als Bild verwirrenden Sturmes entwickelt, um sich an dem punktierten Marschrhythmus in der dritten und vierten Strophe all-

mählich zu brechen. Der Gegensatz von Triole und Marschrhythmus ist prachtvoll verwertet. Zu dieser Form der rhythmischen Variation liefse sich dann auch die melodische Variation nachweisen. Will man mangels genauer Entsprechungen kein mehrstrophiges Lied annehmen, so müfste man sich zur Auffassung einer Strophe bequemen, was immerhin etwas gezwungen wäre.

Das Lied des Musikanten ist sofort als vierstrophiges Lied von der Form abab erkennbar; nur dafs das zweite Glied der letzten Periode aus der zweiten Hälfte von a besteht. Die Perioden sind ohne Abweichung achttaktig; die Vor-, Zwischen- und Nachspiele viertaktig. Was will man mehr zu einem sogenannten populären Liede? Freilich, ein Gassenhauer kann es nicht werden.

Besonders sinnfällig bekundet Wolf seine Meisterschaft im Ständchen. Das Motiv der Laute (linke Hand der Begleitung), die Melodie der Erinnerung (rechte Hand der Begleitung), die Melodie der Singstimme, diese drei Linien sind zu einem Ganzen von wunderbarem Stimmungsreiz verbunden. Die Kontrapunktik ist nicht überladen, weil die beiden Hauptmelodien durch Tonwiederholungen oder doch ruhige Bewegung etwas Betrachtsames bekommen; sie verdecken einander nicht. Die Melodie der Erinnerung ist dieselbe, die der Ständchenbringer im Gedicht singt; sie scheint bruchstückweise herzuwehen wie ferne Gartenmusik. Ihr Stimmungswert liegt gerade in dieser Zusammensetzung; sie klingt, als suchte man eine alte Weise wieder ins Gedächtnis zu bekommen. Und der ganzen eigentlich dramatischen Lage (das Lied löst die Stimmung aus, die ein dargebrachtes Ständchen selbst im Lyriker weckt) ist der Aufbau von sechs zu sechs Takten, in zwölftaktigen Perioden (nicht acht- oder sechszehntaktigen) vortrefflich angepafst. Die Formel ist abba. Das Klavier läfst den Eckteilen gleiche Fassung; die mittleren Sätzchen sind nur durch die Tonart unterschieden. Dagegen verläuft die Singstimme jedesmal anders. Auf die Anschaulichkeit des Vor- und des Nachspiels brauchen wir nur kurz hinzudeuten: wir hören das Ständchen vorbereiten und entfernen uns am Schlufs mit dem Dichter vom Schauplatz.

Denselben Aufbau abba zeigt das wunderbare Lied Heimweh. Der Morgen, das ist meine Freude — dieser Vers ist für Wolfs Eichendorff überhaupt charakteristisch. In dem Liede selbst hat der Tondichter Sternen, Nachtigallgesang, Wipfeln und Bergen ein morgendlich aufstrebendes Motiv gegeben, das sich allen Vorstellungen des Gedichts als Ausdruck männlichen Heimwehs anpafst. Äufsere und innere Strophenpaare entsprechen einander in freier Weise. Esdur eröffnet die erste, dritte und vierte Strophe. Die Modulationen sind knapp und ausdrucksvoll. Die Begleitung für sich macht einen Eindruck wie etwa ein Präludium von Bach. Der Gesang ist achttaktig gegliedert, mit schönen Dehnungen in der zweiten und vierten Strophe. In dem grofsartigen Nachspiel klingt eine Hymne ans Vaterland aus, um die uns andere Völker beneiden können. Den gröfsten Genufs hatte ich, als das Lied in einem Pariser Konzert in deutscher Sprache, obzwar musikalisch nicht hervorragend gesungen wurde.

Dr. Karl Grunsky.

Ludwig Erk.

(Geboren 6. Januar 1807).

Zur Würdigung des deutschen Volksliedes.

Von August Wellmer-Berlin.

Unter den Tonsetzern, welche im neunzehnten Jahrhundert für die Würdigung und Förderung des deutschen Volksliedes am erspriefslichsten eintraten, nimmt *Ludwig Erk* eine der ersten Stellen ein. Was Friedrich Silcher (1789—1860) für Süddeutschland, das war Erk für Norddeutschland. Beide Meister belebten nicht allein alte, längst verklungene Volksweisen von neuem, sondern schufen auch eigne, echt volkstümliche Melodien, vor allem aber traten sie für die praktische Pflege des Volksliedes mit voller Begeisterung und bestem Erfolge ein. — Was wir seit Herder „Volkslied“ nennen, hat von jeher in unserm Volke gelebt und klingt noch heute wunderbar aus alter Zeit in die Gegenwart hinein, sei es weltlichen oder geistlichen Inhalts. Aus dem geistlichen Volksgesange entwickelte sich allmählich unser Kirchenlied, das namentlich im Zeitalter der Reformation und des dreifsigjährigen Krieges, aus der Not und Bedrängnis geboren, durch Luther und Paul Gerhardt zu herrlicher Blüte sich entfaltete, während das eigentliche Volkslied, das im 14., 15. und 16. Jahrhundert so mächtig erblüht war, im 17. Jahrhundert fast ganz erstarb und weiterhin der Herrschaft des Fremdartigen und Ausländischen Platz machte. Mit der Verwüstung und Verödung des deutschen Vaterlandes im dreifsigjährigen Kriege war auch mit der Volkskraft das deutsche Volkstum und damit die Volksdichtung vernichtet, sodafs das deutsche Volkslied, einst das Kleinod unserer Nation, nur kümmerlich weiter lebte, gering geachtet von den Gebildeten. In tiefer Beschämung rief damals der Epigrammatiker der ersten schlesischen Dichterschule, Friedrich von Logau (1604—1655), ein Dichter voll tiefen Ernstes und grofser Schärfe des Ausdrucks, den Deutschen zu:

„Diener tragen insgemein ihrer Herren Liverei.
Soll's dann sein, daß Frankreich Herr, Deutschland aber Diener sei?
Freies Deutschland, schäm dich doch dieser schnöden Knechterei!“

Aber auch noch hundert Jahre danach mufste Lessing in seiner Dramaturgie die Klage erheben, dafs die Deutschen noch immer die „geschworenen Nachahmer alles Ausländischen“ seien. Wahrlich, es bedurfte der Rettung des deutschen Volkstums, des deutschen Geisteslebens, der deutschen Kunst, und nicht gering ist der Anteil zu schätzen, den die Neubelebung des Volksliedes in Wort und Ton an dieser Rettung hatte. Nun sollte wieder in die Erscheinung treten, was Uhland die „unverlorne Volksart“ nannte, und alles, was die Seele des Volks wie des einzelnen so mannigfach bewegt hatte, was der Bauer und der wandernde Handwerker, der Jäger und der Müller, der Landsknecht und der Fuhrmann, der Bergmann und der Winzer, der Schäfer und der Gärtner, der Mönch und der Pilger, der Bursch und das Mädchen in Einfachheit und Natürlichkeit, aber in tiefer Innigkeit und mit wahrer Empfindung gesungen hatten, sollte sich von neuem in unzähligen Weisen als Wort und Ton hervordrängen. Glücklicherweise war viel Echtes erhalten, denn bereits im 14. Jahrhundert hatte man mit dem Niederschreiben der Volkslieder begonnen, und im 16. Jahrhundert, da der Strom des Volksliedes am mächtigsten flofs, druckte man sie auf fliegenden Blättern, meist in klein Oktav, und in Liederbüchlein zu Augsburg und Nürnberg, Strafsburg und

Basel, oft mit beigefügten Singnoten. Aus solchen Handschriften und Drucken, meist des 16. Jahrhunderts, entstand Uhlands mustergültige Sammlung: „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder". Auch ist neben anderen Sammlungen hier besonders R. Freiherr v. Liliencrons Werk: „Die historischen Volkslieder der Deutschen" zu nennen. Aber, bevor diese und ähnliche mehr wissenschaftliche Sichtungen sich um das Volkslied, um seine Würdigung und Förderung bemühten, hatte der oben schon genannte Herder in seinen „Stimmen der Völker in Liedern" auf die eigentümliche Schönheit der deutschen Volksliederpoesie mit Begeisterung hingewiesen, er, „der die ganze Menschheit — wie Heine sich sehr schön ausdrückt — als eine grofse Harfe in der Hand des grofsen Meisters betrachtete" und der in jedem Volk eine „besonders gestimmte Saite dieser Riesenharfe" erblickte. Und sein Streben hatte einen wunderbaren und köstlichen Widerhall in „Des Knaben Wunderhorn" von Clemens Brentano und Achim von Arnim gefunden, in jener Sammlung, die dem Volksliede für immer den ihm gebührenden Platz in der deutschen Literatur und im Herzen des ganzen Volkes gesichert hat. Der lange verschüttete Born echter deutscher Poesie war wieder aufgetan, aus dem Goethe, Bürger, Uhland, Heine und so viele echte Dichter der nachfolgenden Zeit bis auf unsere Tage schöpften. Von Goethe speziell — um nur dies anzuführen — sagte *W. Müller* mit Recht: „Das deutsche Volkslied fand in Goethe seine höchste und feinste Veredelung. Es ist bekannt, dafs viele unter seinen schönsten Gesängen und namentlich romanzenartige Lieder Nachklänge oder Anklänge von deutschen und fremden Volkspoesien sind. So trat durch ihn, den echten deutschen Natursänger, das alte Volkslied, geläutert und verklärt durch die Kunst, wieder in das Leben ein".

War nun für die Wiederbelebung des Volksliedes gar viel geschehen, so fehlte dem Wort doch noch die Weise, der Ton. Bei dem echten alten Volksliede gab es nur Vortrag durch Gesang; der Dichter war auch der erste Sänger desselben. Bald bemächtigte sich der Zuhörerkreis eines solchen Liedes und es dauerte nicht lange, bis es ganz ins Volk überging, so dafs der eigentliche Verfasser wohl in Vergessenheit geriet. Durch den Gesang ward es eine Macht im öffentlichen Leben. Wollte man so Grofses wieder erreichen, so mufste die Schwesterkunst der Poesie, die Tonkunst, sich wieder auf sich selbst besinnen und zum Wort wiederum den rechten Ton, die Weise, aus der Vergessenheit heraufbeschwören oder in neuen volkstümlichen Melodien singen. Und das Ersehnte geschah. Denn angeregt und überwältigt von der Tiefe und Schönheit der Volkspoesie im Liede und in der Ballade sangen viele edle Tonmeister vielfach im Volkston; wir nennen aus dem vorigen Jahrhundert nur Joh. Abrah. Peter Schulz, Joh. Friedr. Reichardt, Konrad Kreutzer, Karl M. v. Weber, Franz Schubert, Karl Loewe, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Rob. Schumann, Rob. Franz, zu denen sich noch viele ältere und neuere Tonsetzer gesellen. Was aber die klare, systematische, praktische Pflege des Volksliedes anbelangt, so steht neben Friedr. Silcher allen Ludwig Erk voran.

Geboren am 6. Januar 1807 zu Wetzlar war *Ludwig Christian Erk* zunächst Schüler seines Vaters, der dort Kantor und Organist war, erhielt aber seine eigentliche musikalische Ausbildung beim Hofrat André in Offenbach. Schon 1826 sehen wir den jugendlichen Erk als Musiklehrer am Lehrer-Seminar zu Mörs; er ward auch bald als städtischer Musikdirektor dort angestellt und gab als solcher die Anregung zu den grofsen bergisch-niederrheinischen Musikfesten, bei denen er sich auch als Pianist beteiligte. Bald ward man auf den jungen talentvollen Musiker aufmerksam und schon zum 1. Oktober 1835 durfte er einem Ruf als Musiklehrer an das königliche Seminar für Stadtschulen nach Berlin folgen. Hier versah er seit 1836 zugleich das Amt eines liturgischen Dirigenten beim Domchor, schied aber nach einigen Jahren aus dieser Stellung, um sich ganz seinem Hauptamte und dem ihm ans Herz gewachsenen Männer- und Volksgesange zu widmen. Hierzu dienten ihm die von ihm gegründeten Männergesangvereine, wie ein von ihm errichteter Gesangverein für gemischten Chor. Mit ungeheurem Fleifs arbeitete Erk unentwegt an der Sammlung und Verbreitung deutscher Volkslieder aus alter und neuer Zeit und erwarb sich um diesen so überaus wichtigen Zweig deutschen Kulturlebens unvergängliche Verdienste. Sein Hauptamt legte unser Meister, der 1857 zum königlichen Musikdirektor und später zum Professor ernannt war, Ende März 1877 nieder. Er starb am 25. November 1883 zu Berlin, wo er auf dem alten Elisabethkirchhofe ruht. Hier hat man ihm 1885 ein Denkmal errichtet, er selbst aber hat sich ein solches in seinen vielen Werken gesetzt, denn dieselben drangen in die weitesten Volkskreise in Deutschland und weit darüber hinaus ins Ausland, wo Deutsche wohnen. Seine „Schullieder" erlebten ungezählte Auflagen und sein, mit *W. Greef* gemeinsam herausgegebener „Liederkranz" erschien wohl in fast hundert Auflagen. Dazu kommen die vielen mehrstimmigen Gesänge für Männerstimmen, z. B. „Deutscher Liederschatz", ferner Singvögelein. „Sammlung ein-, zwei- und dreistimmiger Lieder für Schule, Haus und Leben", „Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen" (mit W. Irmer bearbeitet) und vor allem der „Liederhort", neu bearbeitet von Franz Böhme in drei Bänden. Bedenkt man, dafs Erk mit klarem Blick die Bedürfnisse der verschiedenen Volkskreise in gesanglicher Beziehung erkannte, indem er z. B. eine Sammlung ernster und heiterer Gesänge unter dem Titel „Deutsche Liedertafel" für Männerstimmen, ferner „Reiselieder" für Männerstimmen, „Turn- und Volkslieder" für deutsche Schulen, „Turn- und Wanderlieder" für die deutsche Jugend herausgab, so kann man sagen, dafs er durch seine Tätigkeit eine nicht allein grofse pädagogische, sondern auch soziale Aufgabe löste.

Wie für den weltlichen Volksgesang, so lebte er auch für den geistlichen, den Choral. Er erkannte, dafs der Choral in der evangelischen Kirche nicht war, was er sein sollte, ein wirklicher geistlicher Volksgesang, der lebendige Ausdruck des Glaubenslebens der Gemeinde. Hier, meinte er, müsse die Schule einsetzen. Deshalb schrieb er seine Werke: „Die bekanntesten Choräle der evangelischen Kirche", zum Gebrauch in Schulen, drei Hefte, dreistimmig gesetzt, wozu die „Zweistimmigen Choralsätze" die Vorstufe bilden, weiter ein „Vierstimmiges Choralbuch für evangelische Kirchen", ein „Schul-Choralbuch für die Provinz Brandenburg". Auch gab er „Grabgesänge" für Männerstimmen, „Weihnachtslieder aus alter und neuer Zeit" für Schule und Haus, und Joh. Seb. Bachs „Mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien" zum ersten Mal unverändert nach den Quellen und mit den ursprünglichen Texten heraus. Erk selbst spricht sich über seine Tätigkeit auf dem Gebiete des Chorals in folgender Weise aus: „Da ich mich seit einer langen Reihe von Jahren auf dem

Gebiete des Chorals vielfach umgesehen, auch die Mehrzahl der Choräle sowohl dem Texte wie der Melodie nach aus den Quellen kennen gelernt habe, so ist mir wenigstens so viel daraus klar geworden, dafs es eine Verständigung am gesunden Geiste des Volkes wäre, wenn man dem Ungeschmacke der Zeit frönen und vielleicht sich in der Melodie-Lesart einem jeglichen Landstriche unseres deutschen Vaterlandes anbequemen wollte". Es ist selbstverständlich, dafs Erks Notizen über die Quellen des Textes und der Melodie auf sorgfältigsten Studien beruhen, wie auch die in seinen Sammlungen enthaltenen biographischen Notizen über Dichter und Tonsetzer sehr zuverlässig sind.

Was der Meister des Volksliedergesanges geleistet hat, wird viele Geschlechter überdauern.

„So weit die deutsche Zunge klingt
Und Gott im Himmel Lieder singt",

wird man auch seiner stets dankbar gedenken. Auch in diesen Blättern einen Kranz dankbarer Erinnerung niederzulegen, erschien uns bei der Wiederkehr seines hundertsten Geburtstages als Pflicht. —

Strauſs' Salome in Berlin.

Heute, da ich dies schreibe, ist die Salome von *Oskar Wilde* und *Richard Strauſs* ein Jahr alt. In Dresden gelangte sie am 9. Dezember des vergangenen Jahres zum Bühnenleben, hier fand am 5. Dezember ihre Erstaufführung statt. Sie hat mich wohl noch nicht ganz aus einem Saulus zum Paulus gemacht, doch wesentlich ist mein Standpunkt zu ihr verändert, die ich bis dahin nur aus dem Texte und aus Berichten über die Musik kannte, von der ich keine Note gesehen, keinen Ton gehört hatte. Jetzt, nachdem das Werk zweimal an mir vorübergegangen ist, fand ich doch etwas anderes — dank der Musik, die mich dahin brachte! — als eine Verherrlichung der — um mich auch einmal des vielgebrauchten Fremdwortes zu bedienen — Perversität. Dem Wortdichter hat sie vielleicht nur das sein sollen, und dann war sie ein Greuel. Dem Tondichter nicht. Durch diesen bin ich darauf hingewiesen worden, dafs Salome eine sozusagen unfertige, nicht ganz entwickelte Kundry ist. Wie diese wollte sie den Reinen verführen, doch wie bei dieser wandelte sich die sinnliche Liebe in eine himmlische. „Das Geheimnis der Liebe ist gröfser als das des Todes" singt sie. Ihre Worte sind noch dieselben lüsternen wie vordem, aber das Wort: „Ich habe deinen Mund geküfst, Jochanaan!" bedeutet am Schlusse etwas anderes als vorher, da es aus einem gewandelten Innern hervorgeht. Die Sprache konnte sie nicht ändern, doch die Empfindung war geändert. Als sie in Liebesgier des Propheten Mund zu küssen begehrte, hatte er sie verflucht und hatte gemahnt: „Suche den Einen, der dich retten kann!" Das Wort wurde in ihr lebendig und wirksam, als sie das Haupt des Johannes nun wirklich küfste. Es kommt plötzlich zu einer Erkenntnis und Wandlung bei ihr, das sagt die ganz herrlich sich gestaltende Musik voller Innigkeit und Verklärtheit. Das ist nicht mehr der Ausdruck eines verderbten Herzens. Hier hat man nicht auf das Wort zu achten, sondern auf die Musik, den wahren und direkten Ausdruck des Innern. Wem fiele da nicht die berühmte Stelle aus Glucks Iphigenie ein, wo Orest zu singen hat: „Die Ruhe kehrt zurück," während im Orchester viele Takte lang scharf betonte Sechzehntel der Bratsche gleichmäfsig wie ein ängstlich pochendes Herz erklingen? Als man den Meister auf den anscheinenden Widerspruch aufmerksam machte, rief er aus: „Er lügt! Er hat seine Mutter ermordet!" — Echte Musik kann nicht lügen, das kann nur das Wort. — So wäre denn im Musikdrama Salome der Prophet Johannes im Tode noch zum Sieger geworden. Die Vertreterin der verrotteten alten heidnischen Welt geht äufserlich an ihrer Verderbtheit zu Grunde, während sie, innerlich geläutert, uns einen Ausblick in die neue christliche Welt tun läfst. — Oskar Wilde hat in seinem dramatischen Gedichte wohl nur die Perversität eine Orgie wollen feiern lassen. Richard Strauſs liefs durch seine Musik aus dem Sumpfboden eine Lilie sprieſsen. Gern sähen wir sie sich weiter entwickeln, müssen uns aber zufrieden damit geben, dafs sie nur da ist. — Es kommt nun darauf an, dafs der Kern des neuen Kunstwerks erkannt, dafs seine Musik verstanden wird. Sonst würde man in der Salome ein Stück der Fäulnis sehen, dessen Genufs durch das ihr gegebene Musikgewand an Abschreckendem zwar etwas verlöre, sich indes wohl nicht viel länger auf der Bühne halten würde, als es das Wortdrama tat. Über die kunstvolle Komposition brauche ich nicht zu sprechen. Es ist an dieser Stelle wiederholt geschehen. Rich. Strauſs dirigierte die erste Aufführung selbst. Sie verlief nach jeder Richtung hin glänzend. Frl. *Destinn* war das Musterbild einer Salome, Herr *Kraus* ein recht guter Herodes, Herr *Hofmann* ein guter, allerdings mehr stimmgewaltiger als empfindungstiefer Jochanaan. — Wer von tiefer Ergriffenheit des Auditoriums nach der ersten Aufführung berichtete, sprach nicht die Wahrheit. Auch nicht, wer von unzähligen Hervorrufen zu erzählen wufste. Salome müfste ein leichtes uud seichtes Werk sein, wenn ihm ein grofses Publikum sofort zujubelte. — Als ich 1870 hier als erster und lange Zeit hindurch als einziger für Richard Wagner in der Presse auftrat, erklärten mich die einen für einen verschrobenen, die andern für einen schlechten Menschen, weil ich für die „Unmusik und für die Unsittlichkeit" der Wagnerschen Werke eine (oft recht scharfe) Lanze einlegte. Leider spielen manche Verehrer der Salome dies Werk jetzt gegen Wagner aus. Dumm ist das und frech! .... Rud. Fiege.

Moloch.

Musikalische Tragödie in drei Aufzügen

von **Max Schillings**.

Uraufführung in Dresden am 8. Dezember 1906.

Von Prof. Otto Schmid-Dresden.

Es ist eine alte Geschichte, die Menschen lernen aus der Vergangenheit nichts, sie müssen, um einsichtig zu werden, alles am eigenen Leibe erfahren. Man hätte denken sollen, die Geschichte der Oper oder, wie man jetzt sagt, des musikalischen Dramas, in den letzten Jahrzehnten hätte es den Komponisten nicht hörbarer in die Ohren schreien können, dafs jeder, der in das Kielwasser des grofsen Richard, d. h. Richard I., genannt Wagner, kommt, unrettbar verloren ist, wenn er nicht, wie Richard II., genannt Strauſs, ihn direkt „übertrumpfen" will und — kann. Der letztere, damit das erst einmal ausgesprochen wird, wandelte doch auch nicht nur in den Fufstapfen des „Meisters". Nachdem er erst der Formmusik seinen Tribut

gezollt, in Gestalt von Kammermusikwerken, Sonaten usw. wandte er sich der Berlioz-Lisztschen Richtung zu und schmiedete sich dort seine Waffen als „Ausdrucksmusiker", die er, nachdem er allerdings auch erst Wagner seine tiefen Verbeugungen („Guntram", „Feuersnot") machte, nunmehr („Domestica" und „Salome") doch nach einem eigenen Stil ringend verwendet. Es ist hier nicht der Ort, dem Erfolg seines Strebens ein Horoskop zu stellen. Aber soviel dürfte heute schon als feststehend anzusehen sein, dafs nämlich Straufs, was Orchestertechnik anlangt und Bereicherung der Tonrealistik, eine Etappe über Wagner hinaus bedeutet. Und *Max Schillings*? — So wird man nun fragen. Wir meinen, das ist einer, der getreulich Wagner nachsteuert, und der, wenn er nicht energisch abrückt von dem Kolofs in dessen Kielwasser, wie so viele vor ihm, seinen Untergang findet. Es ist unbegreiflich, dafs bei dem heutigen Stande der Verstandesbildung noch immer nicht allgemein erkannt wird, dafs der „Fall Wagner" eben ein „Einzelfall" war und dafs sich auf ihn festlegen, still stehen heifst. Schon mit der Proklamierung des Mythos als für den Musiker allein selig machend, hat es seinen Hacken. Der „Bajazzo"-Prolog hat ganz recht: „Ach nicht die Märchen allein sind der Zweck der Kunst — auch was er wirklich sieht, schildre der Dichter." Was an neueren Opern sich brauchbar erwies, Carmen, Bauernehre, Bajazzo, Bohème usw., das war alles andere eher als wagnerisch in seinen Stoffen. Aber freilich den Franzosen und Italienern sitzt der Wagneranismus auch nicht so im Nacken wie uns Deutschen. Wir können eigentlich gerade jetzt nicht weit genug von dem Bayreuther Meister abrücken, wenn wir wieder produktiv werden wollen. Das ist unser ceterum censeo. —

Auf *Schillings* zurückzukommen, so blieb er nur sich selber treu, als er ein Werk wie diesen „Moloch" schrieb. Er, der in „Ingwelde", wie im „Pfeiffertag" sich als treuer Adept Wagners bekannte, meinte offenbar, wie sein Librettist, der bekannte Tenorist Emil Gerhäuser, in dem Moloch-Fragment Hebbels einen Stoff gefunden zu haben, dem die „symbolische Gewalt eines echten Mythos" inne wohne. Darin aber täuschten sich beide, das Bruchstück, das der Dichter hinterliefs, der übrigens ein Antiwagnerianer war — seine „Nibelungen" schrieb er gegen die Wagnerischen — war gedanklich so überlastet, dafs der Dichter selber nicht mehr mit ihm ins Reine kommen konnte, und nun kamen zwei Epigonen und wollten es vollenden. Man hat ganz richtig darauf hingewiesen, dafs Hebbel bereits zwei Dichtungen aus den im Moloch aufgespeicherten Motiven schuf resp. plante, dafs man in den „Nibelungen" das des in „Unkultur stammelnden Volkes" behandelt vor sich habe, das andere Motiv, das rein religiöse, in dem unvollendeten Christus. Aber nicht genug an den noch gebliebenen Motiven, von denen vielleicht das brauchbarste für die Bühne das des Kampfes der nach einer höheren Kultur dürstenden germanischen Welt gegen die römische war, brachte der Librettist auch noch neue hinein, so Nitzsches Übermenschproblem usw. Kurz der Text ist überernährt in einer Hinsicht; und in anderer wieder unternährt. In letzterem Sinne meinen wir, dafs der Fabel die Durchführung fehlt. Doch hören wir erst den Inhalt: Hiram, ein karthagischer Priester hat das Molochbild auf einer Insel im germanischen Nordmeer errichtet. Es hat zwar seinen Glauben zu Schanden gemacht, als Karthago von Rom gestürzt wurde, er will aber in seinem Zeichen den Barbaren die Segnungen der Kultur bringen, damit sie alsdann als Rächer vor Rom erscheinen könnten. Teut, der junge Königssohn, erliegt seiner gleichsam doppelten Hypnose, dem suggerierten Glauben und seinem persönlichen Einflufs; mit ihm ein Teil des Volkes. Teuts Mutter Velleda aber stürzt sich aus Verzweiflung ins Wasser, der alte König und Theoda, Teuts Geliebte, welchen ersteren der „reine Thor" im Zweikampf niederwirft, ziehen sich zurück. Da führt ein Zufall den Bruch des Bekehrten mit seinem Verführer herbei. Letzterer hatte den das Molochbild umgebenden Hain zum Todeshain erklärt. Jeder, der ihn des Nachts beträte, sei dem Tode verfallen. Teut und Theoda aber treffen sich von ungefähr dort und — sterben nicht. Der Schwindler ist entlarvt, und Ende gut, alles gut, hiefse es, wenn nicht das Schwert des Führers (Wolf) der mit Teuts Abfall Unzufriedenen diesem den Garaus machte, nachdem er zuvor noch Hiram ins Wasser getrieben. Was wird nun aus den Überlebenden, aus dem germanischen Inselvolk mit seinem König? Sinken sie in die Nacht der Barbarei zurück? Was glaubten sie vorher? Hatten sie keine Religion? Gerhäuser hielt sich äufserlich an das ihm vorliegende Fragment, verabsäumte es aber neue und innere Konflikte zu schaffen, was für sein Libretto unbedingt nötig gewesen wäre, da bei Hebbel eben alles nur Torso ist! So fehlen dem Buche also alle echten Gefühlswerte, die doch einzig den Quell bilden, aus dem die Musik schöpferische Kraft zu heben vermag. Von vornherein also kam des Gedankens Blässe in diese Partitur; das wird auch gleich aus Nodnagels den Leser „motivsinnig" machender Einführung erkenntlich. Ja, wo sind die glücklichen Zeiten hin, wo man noch keine „Kommentare" zum Verständnis der Werke der Tonkunst brauchte! Also Herrn Nodnagel trifft keine Schuld, das wollen wir gleich feststellen. Ihm mag vielmehr der Hörer noch Dank wissen, dafs er ihm gleich einen Ariadne-Faden in die Hand gibt. Nur dem Komponisten sind wir gram, dafs er nicht von den Leitmotiven loskommt, dafs er seiner schöpferischen Phantasie nur verschwindend selten und auch dann kaum einmal rückhaltlos die Zügel lockerer läfst, was doch wahrlich selbst sein grofser Vorläufer tat, wenn der Geist über ihn kam. Und dann, wenn denn von der Verwertung der Leitmotive im orchestralem Gewebe die Rede sein soll, müssen wir auch sagen, dafs wir enttäuscht waren. Wir fanden, dafs er darin nicht annähernd an Richard den Grofsen heranreicht. Kurz und gut, zugegeben, einige der Hauptmotive sind von charakteristischer und eindringlicher Prägung, alles in allem ist er doch ein schwacher Erfinder. Selbst in der Orchestertechnik erscheint er rückständig, an Straufs gemessen; denn die Verwendung von ein paar neuen „Klängen", wie sie die Celesta und das Heckelphon produzieren, vermögen wir nicht als etwas Besonderes zu bewerten. Dem Ganzen ist ebenso recht der Stempel des Epigonalen aufgedrückt, aus welchem letzteren wir uns wohl alle nunmehr herausehnen. Und das mochte wohl auch das Publikum empfinden; denn die Aufnahme war, wenn man von den üblichen Premièren-Ovationen am Schlufs absieht, keine sonderlich warme. Ihr kam aber immerhin zu statten, dafs gerade der letzte Akt der relativ farbigste und stimmungsreichste war. Was die Aufführung selber anlangt, so führte sie unsere ersten Kräfte ins Treffen: Frl. *Krull* (Theoda) und die Herren *v. Bary* (Teut) und *Scheidemantel* (Hiram) in drei Hauptrollen, Frl. *v. Chavanne* und die Herren

Perron (König) und *Plaschke* (Wolf) in kleineren, aber immerhin wichtigen Partien. Herr *v. Schuch* leitete die Vorstellung mit dem ganzen ihm eigenen künstlerischen Elan.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 9. Dezember. Die Singakademie beging wie seit fast hundert Jahren das kirchliche Totenfest mit einem geistlichen Konzerte, das diesmal jedoch nur Brahmssche Kompositionen enthielt. So lange man aber den Zusammenhang mit der christlichen Kirche festhält — und das Programm hob ihn auch diesmal hervor — dürfte man doch nicht das „Schicksalslied", den „Gesang der Parzen" und „Nänie" als Vortragsstücke für diesen Tag auswählen. Das sogenannte „deutsche Requiem" paßte dafür allerdings besser. Vortrefflich wurde alles ausgeführt, so daß man musikalisch sein volles Genügen fand. Daß aber jemand für den Verlust seiner Heimgegangenen Trost und für das eigene einstige Sterben Zuversicht in den erstgenannten Werken gefunden hätte, darf man wohl bezweifeln. — In einem Philharmonischen Konzerte führte *Arthur Nikisch* eine neue Serenade von *Max Reger* auf, die wohl mehr gefiel als seine Sinfonietta, aber doch nicht recht befriedigte. Der fruchtbare Tonsetzer behandelt das Orchester noch nicht geschickt genug. Es klang oft etwas gleichförmig, obgleich er zwei Streichorchester anwendet, von denen das eine mit Sordinen spielt. Doch bleibt die Musik trotz der reichen Polyphonie durchsichtig und ist anheimelnd schlicht im Charakter, der nur sehr an Brahms erinnert. — Es gab dann später noch einen besonderen Max Reger-Abend, dessen neue Gaben nicht gleichwertig waren. Die Lieder bedeuten nicht viel. Eine Suite für Violine und Klavier „im alten Stil" hat ein prächtiges Largo, wie dem Tonsetzer denn die langsamen Sätze am besten zu gelingen pflegen. Seine kunstreiche Kontrapunktik trat auch in den neuen Arbeiten fesselnd auf. In der Passacaglia und Fuge erhebt sich der Schluß zu recht bemerkenswerter Höhe. — Die Königliche Kapelle ließ der frischen Ouverture *E. d'Alberts* zu der schon vergessenen Oper „Der Improvisator" vier Tänze von *E. Grieg* folgen, die *Hans Sitt* in ein recht hübsches Orchestergewand gekleidet hatte. Dann führte *Felix Weingartner* die Vorspiele zum Holländer und den Meistersingern in ganz hervorragender Weise vor. Als Komponist ließ er sich im Musikabende des Böhmischen Quartetts mit einem uns neuen Streichquintette hören, das klassische Formen aufweist, nicht bedeutend in der Erfindung ist, doch durch vornehme Haltung und geschickte Arbeit einen angenehmen Eindruck macht. — Die Wagnervereine Berlin-Potsdam hatten sich Herrn *Max Fiedler* aus Hamburg zur Leitung ihres Konzertes kommen lassen. Wir kennen ihn als guten Dirigenten. Diesmal war er nicht glücklich. Das Tristan-Vorspiel, dem er, was nicht zu billigen ist, den Liebestod für Orchester allein anhing, kam gar nicht ideal heraus, auch nicht die Neunte Sinfonie, der es an Tiefe des Ausdrucks fehlte. — Dies ist für uns ein rechtes Geigenjahr. Wir hörten schon *Burmester*, *Elman*, *Hubermann*, *Kreisler*, *Kubelik*, *Manën*, *Marteau*, *Serato*, *Petschnikow*, *Ysaye* und noch verschiedene andere Violinkünstler, wobei es denn nicht zu verwundern ist, daß das große Beethoven-Konzert innerhalb zweier Wochen viermal zur Ausführung gelangte.

Rud. Fiege.

Bielefeld, 13. November 1906. Vor der eigentlichen Saison ward den Kunstfreunden ein seltener Genuß: Das Kaim-Orchester mit seinem neuen, temperamentvollen und energischen Dirigenten *Georg Schneevoigt* kehrte auf einer Tournée hier ein. Schneevoigt hinterläßt den Eindruck einer künstlerischen Individualität, wohl geeignet, an des schwer ersetzlichen *Weingartner* Stelle zu treten, Was er bot, war hochbedeutsam in jeglicher Richtung: 3 wichtige Musikepochen rauschten gleichsam an uns vorüber in der Eroica, dem Tristanvorspiel und Rich. Strauß, „Don Juan". Neben der tiefdurchdachten und durchgeistigten Auffassung welch berückender Klangzauber, welch satter Wohlklang der einzelnen Orchestergruppen! Möge das erfolgreiche Auftreten der berühmten Münchener Künstler ein glückliches Omen für die neue Saison bilden! Als 1. trat Musikdirektor *Dr. Ochs* auf den Plan. Die bedeutendste Tat des städtischen Orchesters im 1. philharmonischen Konzerte war die sorgfältige und liebevolle Reproduktion der III. Sinfonie (in d) von *Anton Bruckner* (zur Erinnerung an den 10jährigen Todestag des Meisters; † am 11. Oktober 1896). Wenn man bei dem genialen Komponisten einerseits eine gewisse Langatmigkeit, Mangel an Einheitlichkeit und strafferer Konzeption nicht außer acht lassen kann, so folgt man ihm andrerseits immer wieder gern in seine allem Konventionellen entrückten Regionen edler Melodik, aparter und reicher Harmonik und feingeistiger Kontrapunktik. Neben Bruckner standen Richard Strauß mit „Tod und Verklärung" und der noch größere Richard mit seiner Faust-Ouvertüre. Fräulein *Daeglau* sang hervorragend schön und ausdrucksvoll Händels Ariosa a. d. Cantata con Arimenti und Lieder von Rich. Strauß, Otto Vrieslander (Hymne an Frau Venus) und Alexander Katz (Sieg). — Dem 2. Konzerte lieh ein hervorragender amerikanischer Geigenkünstler, *Theodore Spiering*, seine Mitwirkung, der sich seines Meister-Instruments (Joseph Guarnerius, 1729) als durchaus würdig erwies. Vollendete Technik (besondere fabelhafte Staccati), markige Kraft, innige, beseelte Cantilene, edles Feuer, die Virtuosität stets im Dienste der künstlerischen Idee: kurz, der verehrte Gast entfaltete je länger je mehr lauter Vorzüge eines feinsinnigen, begnadeten Künstlers, die die Kritik zum Sichbescheiden zwingen. Herr Spiering spielte Vieuxtemps' Konzert in a, 2 Brahms-Joachimsche ungarische Tänze und 2 entzückende Kabinettstücke: Tor Aulin (Hofkapellmeister in Stockholm), Toccata, und Ondricek, Barcarole. An Orchesterwerken standen auf dem Programme: Die Holländer-Ouvertüre, die Eroica und „Zaubergarten- und Blumenmädchen-Szene" aus Parsifal (von E. Steinbach eingerichtet, hier zum 1. Male). — Der Musikverein (*W. Lamping*) spendete „Die Schöpfung" mit den Solisten Frau *Cahnbley-Hinken* (Sopran) und Herren *Pinks* (Tenor) und *Hefs van der Wyck* (Baß). Mir schien es, als läge der Schwerpunkt der Aufführung in den chorischen Darbietungen. Sopran und Alt verdienen besonderes Lob. Nach den letzthin erledigten hohen Aufgaben (H moll-Messe, Missa solemnis) mochte Haydns ohrenfällige, leichtflüssige Musik vielen Beteiligten eine leicht zu bewältigende

Spielerei bedeuten. — In der Neustädter Kirche erzielte der Kgl. Musikdirektor und Organist *Gustav Beckmann* aus Essen a. d. Ruhr auf der prächtigen modernen Klasmeyerschen Orgel mit seiner virtuosen Vortragsweise einen vollen Erfolg. Herr Beckmann spielte mit hochentwickelter Technik und tiefem Eindringen in den Gehalt ausschliefslich grofse moderne Werke neueren Datums: Georg Schumanns hochinteressantes Opus 39, Passacaglia und Finale über BACH (in B moll), Wilhelm Middelschultes glänzende Passacaglia in D moll und eine umfangreiche Fantasie[1]) über das „Dankgebet" aus den altniederländischen Volksliedern, die gleichfalls den guten Erzeugnissen der zeitgenössischen Orgelliteratur einzureihen ist. G. Schumann wie Middelschulte[2]) haben die alte vorbachische Form der Passacaglia mit bewufst modernem Geiste durchtränkt. Beide wollen mich trotz aller Kühnheit besonders der Harmonik etwas mafsvoller bedünken als Max Reger. — Den Herren Konzertmeistern *Barkhausen* und *Harbaum* besonderen Dank für das wundervolle Largo für 2 Violinen aus Bachs Konzert in D moll! — Das Ravensberger Streichquartett gewinnt in immer weiteren kunstverständigen Kreisen zunehmende Wertschätzung. Die Herren streben hohen Idealen nach. P. Teichfischer.

Dresden. Dafs uns jetzt etwas stille Zeiten in der Königl. Hofoper beschieden sind, kann uns füglich nicht wundernehmen. Einmal absorbieren die Sinfonie-Konzerte der Kgl. Kapelle ein gutes Teil Arbeitskraft, dann steht in Bälde die Première des *Max Schillings*schen Musikdramas „Moloch" bevor, eines Werkes, das in mehr als einer Hinsicht noch über die „Salome" des zweiten grofsen „Richard" gehen soll. Also wir können uns kurz fassen in unserem Bericht über besondere Vorkommnisse im Opernhause. Als bedeutungsvollstes wäre da zunächst wohl „Burrians Abschied" zu bezeichnen. Der „primo tenore assoluto" unseres Königl. Instituts ging auf drei Monate nach Amerika, um dort das Gold seiner Kehle in cash down umzusetzen, und da gab es denn in der „Stummen von Portici" angesichts seiner hinreifsenden Leistung als Masaniello stürmische Beifallskundgebungen mit obligaten „Auf Wiedersehen!"-Rufen. Der kleine Mann mit der grofsen Stimme ist aber, das läfst sich auch nicht in Abrede stellen, eine „künstlerische Persönlichkeit" und damit ist die Vorbedingung des — Personenkultus gegeben. Für die Leitung der Königl. Hofoper bedeutet natürlich der Urlaub Burrians gerade in der Hochsaison kein Kleines. Um den Spielplan nicht total versimpeln zu lassen, mufs sie von Zeit zu Zeit Gäste berufen, von denen bis jetzt aber nur einer begehrenswert erschien: Herr *Kurt Sommer* von der Berliner Oper, der den Arnold im „Tell" sang, aber natürlich „nicht zu haben" ist. Von eigentlichen „künstlerischen Taten" also obliegt es uns nicht, zu berichten, denn, dafs man vor dem Abschied *Burrians* noch einmal „Massenets Manon" mit Frau *Wedekind* in der Titelrolle und „Puccinis Bohème" mit Frau *Nast* als rührender Mimi gab, hat schliefslich doch nur interne Bedeutung. Anders steht es mit den Sinfoniekonzerten der Königl. Kapelle, die uns Hugo Wolfs „Penthesilea"-Vorspiel und eine „Phantasie-Ouvertüre" von *B. Kalafati* als Orchesternovitäten bescheerten und Herrn *Bronislaw Hubermann* als Solisten vorstellten. Über letzteren, den wir hier seit mehr als einem Jahrzehnt nicht mehr hörten, wird man sich kurz fassen können. Er ist ein ausgezeichneter Künstler seines Instruments, verfügt über eine brillante Technik und einen süfsen, weichen Ton, aber Beethoven (Violinkonzert) sollte er nicht spielen. Für alle diese Geiger slavischer Herkunft ist dessen Kunst doch zu spezifisch germanisch. *Hubermanns* Stärke lernte man erst richtig in einem eigenen Konzert kennen, das er dann hierselbst gab, und zwar in der Wiedergabe von Schubert-Wilhelmys „Ave Maria, Kontskis Mazurka Op. 4 und Saint-Saëns' H moll-Konzert. Zu den Orchester-Novitäten uns wendend, so interessierte uns natürlich Hugo Wolfs „Penthesilea"-Vorspiel besonders. Die starke Talentprobe eines 23jährigen! — So wird man die Tonschöpfung unter allen Umständen nennen dürfen. Unverkennbar tritt aber auch in ihr der Lyrismus als die besondere Seite der Begabung Hugo Wolfs hervor. Wie kräftig sich auch der erste Abschnitt des Werkes „Aufbruch der Amazonen nach Troja" über Marschrhythmen aufbaut, wie anschaulich der Komponist das Toben der Feldschlacht malt — das Werk bekennt sich zur Gattung der „Sinfonischen Dichtung" — der Höhepunkt des Ganzen ist doch der „Traum Penthesileas vom Rosenfest", in dem Wolfs lyrische Ader sich restlos ausströmt. Zu restlos, möchte man fast sagen; auch im Mangel an Konzentration mag man in dem Werke eine mehr lyrisch sich gebende als dramatisch empfindende und gestaltende Begabung erkennen. Die andere Novität war, wie bereits erwähnt, eine „Phantasie-Ouvertüre" von Kalafati, über dessen Personalien man nichts weiter ermitteln konnte, als dafs er ein in Petersburg lebender junger Russe, Schüler Rimsky-Korsakoffs ist. Das Werk, das übrigens durchaus keinen nationalen Grundton anschlägt, erschien uns als Programmmusik ohne Programm. Der Komponist will sichtlich „anschaulich" werden, sagt aber nicht, was er veranschaulichen will. Und so steht man seinen dramatischen Ausbrüchen, seinem unvermittelten Absetzen, seinen Interjektionen ratlos gegenüber, um so mehr als auch sonst von Ouvertürenform wenig zu spüren ist. Dafs aber in den lyrischen Episoden Schwung und treibende Kraft lebt und dafs der Komponist sich auf die Kunst der Steigerung schon recht wohl versteht, soll doch auch nicht verschwiegen werden. Was dann sonst noch aus unserm Konzertleben zu berichten ist? — Vor allem, dafs *Mr. Chevillard* mit dem Pariser Lamoureux-Orchester wieder einmal bei uns vorsprach und uns zeigte, dafs jenseits der Vogesen auch trefflich Musik gemacht wird. Geradezu bewundernswert war die Disziplin des Streicherkörpers! Natürlich reüssierten die Herren aus Frankreich ganz besonders mit ihrer vaterländischen Kunst. Berlioz's Ouvertüre „Römischer Carneval" spielten sie — trotz Schuch! — hinreifsend und Saint-Saëns' „Totentanz" faszinierend. Dann mag noch Erwähnung finden, dafs man hierselbst nicht vergessen hatte, nachträglich das Gedächtnis Rob. Schumanns (gest. 29. Juni 1856) zu ehren, am intensivsten tat es Herr *Max Lewinger* mit einem eignen, durchaus dem Meister gewidmeten Kammermusik-Abend, bei dem *Reisenauer* (Klavierquartett und Klavierquintett in Esdur) mitwirkte und dafs man sich auch eines fast vergessenen alten Meisters erinnerte: *Johann Michael Haydns* (gest. 10. August 1806). Des letzteren Gedächtnis ehrte der Tonkünstlerverein durch Aufführung eines sehr melodiösen, ansprechenden Divertimentos des Meisters für Violine, Viola, Oboe, Fagott, Violoncello

[1]) Eigener Komposition.

[2]) Geborener Westfale, lebt in Amerika.

und Bafs und durch die durch Herrn Kammersänger *Giessen* erfolgte stilvolle und tonschöne Wiedergabe einiger anmutiger Lieder, typischen Rokokos, die der Schreiber dieser Zeilen im Deutschen Lieder-Verlag bei Breitkopf & Härtel herausgab. Noch einheitlicher und reichhaltiger aber war eine veritable „Michael Haydn-Feier", mit welcher der Königl. Musikdirektor *Otto Richter* des Meisters als wackeren Kirchenkomponisten in einer Sonnabend-Vesper in der Kreuzkirche gedachte. Um nicht in eigner Sache nochmals das Wort ergreifen zu müssen, lassen wir den Bericht folgen, den die „Dresdener Nachrichten" der Veranstaltung widmeten. Da heifst es: „Die Schlichtheit und Liebenswürdigkeit der vorgetragenen Kompositionen im Bunde mit dem aus ihnen sprechenden gläubig-frommen Sinn und dem ungekünstelten Empfinden liefsen diese nicht blofs als musikgeschichtlich interessante, sondern auch als musikalisch wertvolle Vortragsnummern erscheinen, die jeder geistlichen Musikaufführung zur Zierde gereichen könnten. Insonderheit die beiden geistlichen Lieder für eine Singstimme mit Orgelbegleitung: „Der Mond ist aufgegangen"[1]) und „O Herr und Heiland, komm' herab", die gestern von Frl. *Doris Walde* mit wunderlieblicher, glockenheller Stimme und warmherzigem Tone gesungen wurden, sowie eine Arie in Dmoll für Violine und Orgel,[1]) um deren prächtige, tonsüfse Wiedergabe sich Herr Hofkonzertmeister Professor *Petri* hochverdient machte, gewährten reinen künstlerischen Genufs. Aber auch die beiden unter Leitung des Herrn Kantors und Musikdirektors *Richter* vom Kreuzchore gesungenen gemischten Chöre mit Orgel („Universi, qui te exspactant" und „Probe est Dominus")[1]) sprachen durch die Innigkeit und Anspruchslosigkeit der melodischen Erfindung und des Tonsatzes lebhaft an." Otto Schmid.

Leipzig. (Gewandhauskonzerte.) Diesmal haben wir in unserer Berichterstattung unseren verehrlichen Lesern gegenüber eine lange Schuld abzutragen, welche wir innerhalb des laufenden Jahres noch erledigen wollen. Wir beginnen mit dem zweiten Gewandhauskonzerte (18. Oktober). Dasselbe enthielt an Orchesterwerken neben Webers Oberon-Ouvertüre und Beethovens Pastoral-Sinfonie drei kleinere Novitäten: drei Orchestervorspiele aus der Musik zu Ibsens Schauspiel: „Das Fest auf „Solhaug" von *Hans Pfitzner*: Margit im Reiche des Bergkönigs, sowie die Vorspiele zum zweiten und dritten Akte desselben Schauspieles. Es sind — wenn auch nicht geistig besonders schwer wiegende — so doch recht charakteristische Piécen, welche Beifall fanden. Der einzige Solist in diesem Konzerte war der Geiger *Mischa Elmann* aus St. Petersburg, der in Brahms' Violinkonzert (Ddur, Op. 77) durch sein herrliches Spiel alles zu inflammieren verstand. — Höchst interessant waren die beiden Novitäten des dritten Konzertes (am 25. Oktober): Ouvertüre zu dem lyrischen Drama „Der Cid" von Peter Cornelius, vor allem aber die geistvolle, faszinierende Orchester-Phantasie Op. 32 „Francesca da Rimini" (aus Dantes Divina comédia) von E. Tschaikowsky, in welcher der Komponist mit dem ganzen ihm eigenen Orchesterkolorit ein Seelengemälde von tief erschütternder Wirkung gibt, auf welches die darauf folgende Sinfonie No. 3 Amoll von Mendelssohn eine wohltuende, beruhigende Wirkung übte. Als Solist betätigte sich Herr *Leopold Godowsky* aus Berlin in Beethovens Gdur-Konzert (Op. 58 — mit Kadenzen von ihm selbst) und bewährte sich als technisch tüchtiger Pianist; nur erschien uns seine Vortragsweise einigermafsen prosaisch, d. h. nüchtern verstandesmäfsig. Mit allem Aufgebot technischer, orchestraler, ja selbst vokaler Mittel rückte im vierten Konzerte am 1. November Herr *Gustav Mahler* mit seiner zweiten Sinfonie (in Cmoll) ins Feld. Dieselbe verlangt zu ihrer mustergültigen Aufführung einen Feldherrn resp. einen Dirigenten, wie er eben in Arthur Nikisch (dem die Sinfonie gewidmet) zu finden ist. Die Sinfonie besteht aus fünf Sätzen. Mit dem vierten „Urlicht" überschriebenen Satze treten die Singstimmen ein, welche sich im fünften Satze in solistischem und chorischem Wechsel ergehen. (Wer dächte da nicht an Beethovens „Neunte"? Auch an Mendelssohns Lobgesang „Alles was Odem hat lobet den Herrn" wird man stellenweise erinnert.) Alles in allem findet man vieles geistreich Gedachte und geistreich Gemachte in dieser netto 1½ Stunde spielenden Sinfonie und vor allem eine kundige, meisterhafte Instrumentation. Die Soli wurden gesungen von Fräulein *Frida Schreiber* und Frau *Jane Osborn-Hannach*. Den zweiten Teil des in Rede stehenden Konzertes füllten die beiden Stücke „Siegfried-Idyll" und Vorspiel zu den „Meistersingern von Nürnberg" von Richard Wagner aus.

Nach einem solchen Quasi-Monstre-Konzerte tat es wohl im fünften Konzerte am 8. November sich einem bescheidneren Aufgebot von Klangmitteln gegenüber zu stehen; um so mehr, als uns die dargebotenen Werke zu alten, lieben Meistern führten. Es waren die Werke: 1. Suite für Streichorchester, 2. Oboen und Fagott (Cdur), bestehend aus Ouvertüre, Courante, Gavotte, Forlane, Bourrée, 2. Rezitativ und Arie aus „Orpheus und Eurydice" von Gluck, 3. Allegro und Andantino aus dem Konzert für Flöte und Harfe von W. A. Mozart (mit Kadenzen von C. Reineke; vorgetragen von den Herren *Maximilian Schwedler* und *Johannes Snoër*), 4. vier Lieder von Franz Schubert, gesungen von Frau *Culp-Merten* und 5. Sinfonie (No. 7 Adur, Op. 92) von Ludwig v. Beethoven. Ganz besonders begeisterte Aufnahme fanden die beiden Instrumental-Solisten, die Herren *Schwedler* und *Snoër*; aber auch die auf dem Programm nicht genannten Vertreter des Fagotts, sowie des Waldhorns in der Bachschen Suite verdienten gleichfalls höchste Anerkennung.

Und wieder begrüfst uns in seiner ersten Nummer des sechsten Konzertes (am 15. November) eine Novität! — Die unvollendete Sinfonie (No. 9, Dmoll) von *Anton Bruckner*, des liebenswürdigen Wiener Altmeisters der Tonkunst, — bestehend aus drei Sätzen mit den Bezeichnungen: 1. Feierlich (misterioso), 2. Scherzo bewegt, lebhaft — Trio; schnell — wie zu Anfang, 3. Adagio (feierlich); eine tüchtige, Hochachtung gebietende Arbeit. Aber — ist es ein Verhängnis zu nennen, dafs dies gerade eine neunte Sinfonie —, eine Sinfonie in Dmoll ist!? Der fatale Vergleich mit einer gewissen anderen „neunten Sinfonie in Dmoll" wollte uns gleich anfangs bei den tremolierenden hohlen Quinten und auch im Fortgange gar nicht recht aus dem Sinne kommen. — Die drei kleinen Kabinettstückchen: 1. Allerseelen, 2. Weihnachten, 3. Ostern — sinfonische Trilogie genannt — von *Jan Blockx* hörte sich recht gut an, konnten aber nur als Zwischenstücke zwischen den Gesangsvorträgen: Arie aus Hans Heiling und den

[1]) Diese Kompositionen sind sämtlich im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) erschienen, die beiden erstgenannten in der Sammlung „Fürs Haus".

Liedern von Beethoven, Schubert und Schumann, gesungen von Herrn *Scheidemantel* aus Dresden, ihre Berechtigung finden.

Das siebente Gewandhauskonzert am 29. November wurde mit Karl Reineckes Ouvertüre zu „König Manfred" (Op. 39) eröffnet. Hierauf folgte das Violoncell-Konzert (Cdur, Op. 20) von E. d'Albert; in meisterhafter Weise vorgetragen von Herrn Professor *Julius Klengel*, dem Solo-Violoncellisten des Gewandhausorchesters, und wie wir ihn zur näheren Charakterisierung seines Spieles nennen möchten: „Der Paganini des Violoncells". Diesem Violoncello-Vortrag folgten noch Beethovens Coriolan-Ouvertüre und — zum Schlufs — die unter Nikischs Direktion meisterhaft exekutierte vierte Sinfonie (Emoll, Op. 98) von J. Brahms.

Das achte Konzert am 6. Dezember war ausschliefslich dem Schumannschen Werke „Das Paradies und die Peri" gewidmet und aufs vorzüglichste einstudiert. Die Soli sangen Fräulein *Misi Marx* aus Leipzig (Sopran), Frau *Hella Rentsch-Sauer* aus Berlin (Sopran), Frau *Pauline de Haan-Manifarges* aus Rotterdam (Alt), Herr *Glenn Hall* aus New-York und Herr *Walter Soomer* (Bafs) aus Leipzig.

Das neunte Abonnements-Konzert machte uns wieder mit einer Novität, einer geistreichen, interessanten Serenade (Gdur, Op. 95) von *Max Reger* bekennt. Hierauf folgte das Klavierkonzert (No. 2, Dmoll) von *Mac Dowell* — vorgetragen von Frau *Teresa Carreño* — Sinfonie (Cdur) „Le Midi" von Haydn und eine Reihe von Solostücken für Klavier.

In den ersten drei Kammermusikabenden im kleinen Saale des Gewandhauses (den 20. Oktober, den 24. November und den 15. Dezember) waren die einheimischen Herren: Konzertmeister *Edgar Wollgandt*, *Josef Blümle* (Violine), *Carl Herrmann* (Viola) und Professor *Julius Klengel* (Violoncell), ferner — als auswärtige Gäste — Herr Professor *Georg Schumann* aus Berlin (Klavier), Fräulein *Vera Maurina* aus Berlin (Klavier) tätig. Die Programme nannten folgende Werke: I. die Streichquartette — Cdur Op. 54 No. 2 von J. Haydn — Emoll Op. 59 No. 2 von L. von Beethoven —, Quintett für Klavier und Saiteninstrumente Fdur Op. 87 (Manuskript) von *G. Schumann*, II. die Quartette für Streichinstrumente — Bdur, Köchels Verzeichnis No. 589 von W. A. Mozart —, Esdur, Op. 51 von *A. Dvořák*, Quintett für Klavier und Saiteninstrumente — Fmoll, Op. 34 von Joh. Brahms, III. die Streichquartette von Schubert — Amoll, Op. 29 — Tschaikowsky — Ddur, Op. 14 — und Trio Cmoll, Op. 9 No. 3 von Beethoven.

Schliefslich sei noch des sehr interessanten, am 7. Dezember im hiesigen Kaufhause abgehaltenen „Trio-Abends" des russischen Trios (*Vera Maurina*, Professor *Michael* und *Josef Prefse*, *A. Gentz*), sowie des darauf folgenden Konzertes der Violinistin *Theodore Spiering* und endlich der Konzert- und Opernsängerin *Magdalena Eckhardt* gedacht.

Prof. A. Tottmann.

Leipzig. Aus dem hastenden und übersteigenden Musiktreiben des Oktober und November sei nun das Hauptsächlichste und Wertvolle im nachstehenden angeführt. Neben den Abonnementskonzerten im Gewandhause stehen nach wie vor Windersteins Philharmonische Konzerte, die mehr moderne Tendenz haben und den Hauptaccent auf den solistischen Teil legen. Verschiedene Novitäten fielen leider durch, z. B. Moors Emoll Sinfonie, anständig gearbeitet aber erfindungsarm, Bruneaus sinfonische Dichtung „Dornröschen", unklar in Darstellung und arm an Gedanken. Solistisch hatten die Herren *Busoni* (mit trefflichen Arrangements eigener Arbeit von mehreren Lisztschen Werken), *G. Hekking* als famoser Cellist grofsen Erfolg. Auch der „Bayreuther" Tenorist *Hadwiger* ward wegen seines schönen Materials angestaunt, indessen der Bassist *Gandolfi* die Hörer langweilte. — Einen grofsen künstlerischen Erfolg hatte das Pariser Lamoureux-Orchester unter *Chevillards* ausgezeichneter Leitung, das freilich seine ausgezeichneten Leistungen einem fast leeren Hause darbot. — Für diesen Winter sind 26 Kammermusik-Abende angezeigt. Bisher besuchten uns die Quartettgenossenschaften der Herren *Hilf*, *Unkenstein* und Gebr. *Wille*, das bekannte Münchener Quartett (mit einer sehr schönen Darbietung eines Quartetts von Schillings), das neu gegründete Sevcik-Quartett, das sich durch grofse Klangwirkung und Temperament hervortut, das Brüsseler Quartett (dem wir die Bekanntschaft von C. Francks interessantem Ddur-Quartett verdankten), die Böhmen, die sich mit älteren Werken kolossale Erfolge erspielten. Das Gewandhausquartett brachte u. a. mit dem Komponisten am Flügel ein Klavierquintett von G. Schumann heraus, das formal gut gearbeitet, inhaltlich aber belanglos war und keinen Eindruck hinterliefs. Sehr interessant war *Max Regers* Konzert. Der Autor spielte mit Konzertmeister *Wollgandt* zusammen seine neue Klavier-Violinsuite („im alten Stil"), mit Herrn *Zscherneck* die ebenfalls neue Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere, Werke, die in Harmonik, Anlage und Durchführung viel klarer und übersichtlicher sind als frühere. Frl. *Joh. Schnaudt*, eine feinsinnige, mit prachtvollem Alt ausgestattete Sängerin, sang acht neue Lieder, darin sich Reger wieder als feinsinniger, tief empfindender Lyriker ausweist. — Von den unzähligen Solistenkonzerten seien nur wenige erwähnt. *Alfred Reisenauer* rifs seine Hörer wieder mit genialen Vorträgen hin, *Frederic Lamond* gab an einem Beethoven-Abende wahre Erbauungsstunden, *Auguste Pierret* interessierte durch manchen subjektiven Zug und durch seine pikante Vortragsweise französischer Klaviersachen, während *Emil Sauer* mit seinem rein technischen Verfahren sehr enttäuschte. *Leonid Kreutzer* vertrat mit wechselndem Erfolge am Flügel besonders seine russischen Landsleute. Als bedeutende jüngere Talente erschienen die Damen *Erica von Binzer*, *Lonny Epstein* und *Elly Ney*, unter diesen wieder Letztgenannte wohl die Bedeutendste, der durch tiefe Auffassung, elementares innerliches Feuer und rhythmische Kraft wohl alle Zugänge zu einer wahrhaft glänzenden Laufbahn offen stehen. Auch die Münchener Pianistin *Sigrid Sundgren-Schneevoigt* wies in ihrem Spiel eine sehr persönliche Note auf. — Unter den hier gastierenden Geigern exzellierten *Felix Berber*, *Jan Kubelik* und *Mischa Elman*, ersterer durch vorwiegend musikalische, die beiden anderen durch mehr technische Qualitäten. — Der hier gegebenen Liederabende ist kein Ende! *Johanna Dietz* sang Liszt, *Helene Staegemann* und *Susanne Dessoir* Schubert, *Willy Roessel* machte für Scheinpflug und *Hans Buff-Giefsen* für Sommer, Straufs, Gutheil, Krehl, Striegler, Mikorey, A. Mendelssohn und W. Berger in erfolgreichster Weise Propaganda. — Der Bach-Verein gab mit ausschliefslich Bachschen Werken ein Konzert „per la camera". Der Riedel-Verein führte in zwei Konzerten ganz wundervoll Brahms' Requiem, Bruckners 150. Psalm und eine grofse Anzahl von Werken a cappella

auf. Der ausgezeichnete Organist dieses Vereins Professor *Paul Homeyer* feierte sein 25jähriges Jubiläum und bot wieder ganz hervorragende Vorträge. Zu den besten hiesigen Chören zählt der unter *Hans Sitts* anfeuernder Leitung stehende Leipziger Lehrergesangverein, der auch in seinem dieswinterlichen Konzerte wahrhaft Herzerfreuendes leistete. Eugen Segnitz.

— Für die Paul Gerhardt-Feier im März hat Herr Königl. Musikdirektor *H. Pfannschmidt* in Berlin eine prächtige Komposition für gemischten Chor auf einen Text von *R. Pfannschmidt-Beutner* geschaffen, die bei Vieweg in Groß-Lichterfelde (Partitur 80 Pf., jede Stimme 15 Pf.) erschienen ist. Die geschickte Verwendung von »Befiehl du deine Wege« in Wort und Weise verinnerlicht das Werkchen wesentlich.

— Das XVI. Anhaltische Musikfest wird, wie wir vernehmen, nächstes Jahr voraussichtlich am Sonnabend und Sonntag, dem 4. bezw. 5. Mai, in Dessau abgehalten werden. Leiter des Musikfestes ist Herr Hofkapellmeister *Franz Mikorey;* zum Hauptwerk für das Chor-Konzert wurde »Faustens Verdammung« von *Hector Berlioz* bestimmt. Über das weitere Programm, die daran beteiligten Chorvereinigungen, Solisten usw. soll demnächst noch Näheres bekannt gegeben werden.

Besprechungen.

Abert, Dr. H., Privatdozent an der Universität Halle, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle, M. Niemeyer, 1905.

Aberts Werk ist ein Versuch, alle Anschauungen von der Tonkunst, die das ausgehende Altertum und das von ihm nachdrücklich beeinflußte Mittelalter hegten, in zusammenfassender Darstellung darzulegen, ein Unternehmen, dessen Bewältigung eine große Fülle von Kenntnissen voraussetzt und an das schriftstellerische Geschick keine geringen Anforderungen stellt. Man wird, mag man sich zu einer Reihe der Resultate wie immer stellen, gerne und dankbar anerkennen müssen, daß Abert seine schwere Aufgabe vortrefflich gelöst hat. Naiven Einwänden zu begegnen, die etwa darauf hinauslaufen möchten, zu fragen, weshalb derlei Bücher überhaupt geschrieben werden, da ja die Denkmäler der praktischen Kunst jener Zeit doch verloren seien, hat Abert im Vorwort mit Recht darauf hingewiesen, daß, obwohl wir jene Werke nur aus dem Nachhall an Empfindungen kennen, die sie in den Herzen der Zeitgenossen weckten, dieser Nachhall doch wichtig genug ist, festgehalten zu werden, sofern die Musikforschung »nur das Bewußtsein in sich lebendig erhält, daß sie nicht allein ihr eigenes Haus auszubauen, sondern auch stetige Fühlung mit der allgemeinen Geistes- und Kulturgeschichte zu halten hat«. Ich habe mich von Herzen gefreut, diesem Satze, den ich seit 15 und mehr Jahren in allen möglichen Formen und Zusammenhängen oft wiederholt habe, auch bei Abert zu begegnen. Nur wer seinen Inhalt ganz in sich aufgenommen hat, wird begreifen, welche großen Aufgaben die Musikgeschichtschreibung über die rein philologischen Arbeiten hinaus noch zu leisten haben wird, um zu einem abschließenden Ziele zu kommen. Das psychologische Moment der Kunst ist von der Forschung zum großen Teil bisher mehr als gut vernachlässigt worden; mehr noch, in gewisser Beziehung, das ästhetische, wenigstens nach seiner entwicklungsgeschichtlichen Seite hin. Hier wirken alle jene Momente zusammen, die bestimmend für den verschiedenen künstlerischen Ausdruck der einzelnen Epochen und Völker sind, jene tausend Fäden, die den verschiedenen individuellen Ausdruck bedingen und das Wort »andere Zeiten, andere Lieder« für die Musik begründen können. Will man also ein Kunstwerk recht analysieren, so ist es mit dem, was einer zu seiner Erklärung hineinträgt, nicht getan; es handelt sich darum, die gesamten Grundlehren seiner Lebensbedingungen zu erkennen, seine technische Struktur, die allgemeine geistige Physiognomie seiner Entstehungszeit, die Anschauungen der Allgemeinheit vom künstlerischen Wesen überhaupt und in unserem Falle von der Musik im besonderen. Es ergibt sich von selbst, daß uns die Reflexe, welche die verlorenen Werke in den Gemütern der Zeitgenossen ausgelöst haben, jene nicht zu ersetzen vermögen; aber am Abglanze haben wir auch hier wenigstens einen Teil des Lebens, das die künstlerischen Werke einst bewegte und durchdrang. Jedermann, der die Geschichte unserer geistigen Bildung auch nur einigermaßen kennt, weiß, wie sich in der Zeit bis auf die Tage unserer großen nationalen Epiker, die uns auch den Minnesang brachten, nur die Kleriker als die geistigen Erzieher unseres Volkstumes bezeichnen lassen. Sie lösten, auf die Allgemeinheit keinen nachhaltigen Einfluß gewinnend, die ritterlichen Sänger ab, deren Blüte, künstlich gefördert, schnell zu Ende ging; dem Bürgertume blieben die größesten Aufgaben in kultureller Hinsicht anzubahnen und zu vollenden, Aufgaben, die die Ritter selbst, eine Kaste, nicht anbahnen, geschweige denn hätten vollenden können. So ist es denn nicht zu verwundern, daß die Periode, die Aberts Buch zu untersuchen sich vorgesetzt hat, theologische, philosophische und musikalische Fragen sich unausgesetzt durchdringen und kreuzen sieht. Das lag eben in der Zeit, die als den Gipfelpunkt aller Weisheit die Theologie betrachtete und die philosophische Spekulation zum größesten Teile nur als Wegleitung zu ihr betrachtete und ebenso allen übrigen Zweigen menschlicher Tätigkeit am letzten Ende Beziehungen zu ihr abzwang. Zeitlich hat Abert sein Gebiet auf die Herrschaft des einstimmigen Gesanges begrenzt, nicht auf die Periode seiner völligen Ausbildung im gregorianischen Chorale, sondern auf die Zeit des Überganges, da das Altertum noch mit Macht auf das christliche Abendland einwirkte.

Es ist unmöglich, an dieser Stelle die leitenden Fäden des Werkes eingehend darzulegen.

Die Einleitung betont die Fülle ungelöster Probleme der Musikgeschichte des frühen Mittelalters. Bei der Wichtigkeit, die sie im Kulturleben des Altertums gespielt hätte, konnte die Musik nicht unberührt bleiben, da das Altertum trotz des gewaltigen Umschwunges der Verhältnisse seine Mission noch längst nicht erfüllt hatte. Aber mit dem Christentume erwuchsen der Tonkunst neue, dem Altertume unbekannte Aufgaben; der Streit um die wahre Tonkunst ist ein Spiegelbild des allgemeinen Kampfes, der auf geistigem Gebiete um alte und neue Weltanschauung ausgefochten wurde. Insbesondere die theoretische Lehre aber verbindet die Tonkunst der abgestorbenen griechischen und der aufstrebenden jungen christlichen Welt. Ebensowenig wie von der Musik jener können wir uns von der dieser ein erschöpfendes Bild machen; aber aus der Praxis des täglichen Lebens sind doch ästhetische Anschauungen damals aufgekeimt, die für uns wertvoll sind. Entscheidend für die Beurteilung der früh-mittelalterlich-christlichen Musikästhetik ist der vorhin schon berührte Umstand, daß ihr Material nicht von den Musikern, sondern von den Männern der Kirche geliefert wird; der Eifer, mit dem sie über die Musik reden, läßt die Wichtigkeit der Kunst für das gesamte Kulturleben erkennen. Wir haben eine Menge von Beispielen dafür auch schon in unsern guten musikgeschichtlichen Werken beisammen. Abert betont weiterhin den schlimmen Gegensatz, in dem wir uns bei der Betrachtung der musikalischen Theorie zu der uns unbekannten Praxis befinden und bemerkt, wie wenig uns aus den theoretischen Erörterungen über die Musik deren eigentliches Wesen erhelle, da jene doch im wesentlichen aus der klassischen Kunst resultierten. Man weiß nun aber, wie im Laufe der Zeiten die kirchliche Theorie der musikalischen Praxis Zugeständnisse machen und (oft kleinliche) Kompromisse schließen mußte: so erstarrte die theoretische Kunstlehre doch nicht völlig, sondern fand nach und nach lebhaftere Berührung mit der lebendigen Kunst. Wenn von den Berührungen antiker und christlicher Musik gesprochen wird, darf der gewaltigen Gegensätze nicht vergessen werden: trieb das Altertum die im höchsten Ansehen stehende Kunst mit dem ethischen Endzwecke der Charakterbildung und auch um des rein ästhetischen Genusses willen, so fehlen diese Gesichtspunkte der Pflege der Musik in der christlichen Kirche vollständig. In der christlichen

Kirche ward die Tonkunst zur Dienerin der Tempelhandlung, die freilich in oft und schön gerühmter Weise das Lob Gottes künden durfte. Aber dies Lob darf uns den Sinn dafür nicht verwirren, daß die von der Musik zu spielende Rolle eine bescheidene war: die Kirche kannte die Macht der Töne über die Herzen der Menschen; sie hat oft genug erfahren müssen, wie das heimische Lied, das die Erinnerung an die Zeiten der alten Götter bewahrte, ihre Kreise zu stören wußte, und so hat sie das sinnliche Moment der Tonkunst in den Hintergrund zu rücken verstanden; ja es ist versucht worden, die Tonkunst aus der Kirche überhaupt fern zu halten. Kenner der Geschichte werden hier bemerken, wie sich früh- und mittelalterliche Vorstellungen und solche späterer Zeiten (Zwingli; der Puritanismus) hier die Hand reichen. Von allen führenden Geistern der frühen Kirche hat nur Augustin die antike Ethos-Lehre ihrem ganzen Umfange nach erkannt und gewürdigt. Dann aber gingen antike und mittelalterliche Anschauungen auseinander; wenn auch die Lehre vom Ethos beibehalten wurde, erfuhr sie doch — begreiflich genug — eine spezifisch christliche Umdeutung. Die Tonkunst fand nur als christliche Kunst Beachtung, als weltliche Kunst begegnete ihr strengste Verfolgung — bis eben Zeit und Entwicklung jene erwähnten Kompromisse nötig machten, d. h. mit der Verwirklichung der antiken Ethoslehre mußten alle die Momente fallen, die die Kunst ehedem in griechischer Zeit als eine freie, rein menschliche, ausgezeichnet und charakterisiert hatten.

Ich habe in den angeführten Sätzen nur einen Teil der führenden Gesichtspunkte der Einleitung skizziert, sie in einem oder dem andern Punkte ohne Rücksicht auf Aberts Wortausdruck ergänzt oder erweitert: man wird aus ihnen erkennen, welche ungemeine Reichhaltigkeit dem Bande innewohnt und wie hier Fragen angesehen werden, die für jeden Gebildeten von großer Bedeutung sind. Wollte ich weiterhin das Buch durch seine 273 Seiten in ähnlicher Weise skizzieren, würde ich einige Bogen statt weniger Zeilen beanspruchen müssen. Ich begnüge mich daher, den weiteren Inhalt — die eigentlichen Darlegungen des Werkes — durch die Kapitelüberschriften anzudeuten und gebe nur einige wenige Bemerkungen aus dem Texte hinzu. Die Betrachtung wendet sich in Kap. I zuerst zum System der Neupythagoräer, in dem die Musik eine hervorragende Rolle spielte. (Nicomachus von Gerasa, 2. J. n. Chr.) Einer Kritik der neupythagoräischen Musikästhetik folgt die Darstellung der Lehre der jüdisch-griechischen Philosophen (Philo der Alexandriner) über die Musik. Der Satz, daß die Musik nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zwecke ist, steht im Mittelpunkte; Philo vollends kennt kein musikalisch Schönes mehr, alles im Leben hat nur Wert, wenn es Bezug auf die Religion besitzt. Als Gegenpol dieser Anschauungen erscheinen die des Plotinus, mit dem die antike Lehre einen letzten Scheidegruß in das Mittelalter hinein wirft. Man kennt seine fesselnde Persönlichkeit, die Fülle seines Wissens, den Zauber seiner Darstellung, die Höhe seiner ästhetischen Bildung. Gleichwohl warnt Abert (mir scheint mit Recht), das moderne Element (des Schönen) bei einer Betrachtung seines Wirkens allzusehr in den Vordergrund zu stellen. Er hat die im Altertum eng verbundenen Begriffe des Guten und Schönen wohl getrennt, aber diese Trennung ist nicht vollständig durchgeführt, insofern als seine ästhetischen Ausführungen mit allerhand andern Elementen durchsetzt sind, die die Grenzen jener zu verwischen mehr als geeignet sind. Nach ausführlicher Betrachtung von Plotins Lehre wendet Abert sich zu einer ungemein fesselnden Darlegung des Verhältnisses von Musik und Magie u. a. m., um nach einer Betrachtung über den Ausgang der antiken Ästhetik sich zu der der Kirchenväter zu wenden. Hier wird insbesondere der Abschnitt über die Zahlensymbolik, der man schon im 1. Kapitel begegnet, allgemeine Teilnahme finden. Die Musikästhetik der Kirchenväter läßt den Zusammenhang mit der gleichzeitigen griechischen Philosophie deutlich erkennen; insbesondere ergibt sich, daß der asketische Grundcharakter der gesamten mittelalterlichen Musikanschauung auf ihr wurzelt. Nachdem die Kirchenväter die Musik systematisch auf den Kultus beschränkt hatten, geriet sie nunmehr in die Hände der Fachgelehrten, die, gleichfalls weit entfernt, in ihr eine freie Kunst zu sehen, sie ganz auf die altgriechische Theorie stützten. Den Theoretikern gehört das nächste Kapitel des Werkes. Auch hier begegnet der Leser u. a. wieder ausführlichen Darlegungen über die Zahlensymbolik, lernt Boëthius u. a. erschöpfend kennen usw. Im 4. Kapitel werden zunächst der accentische Charakter der Psalmodie, deren Vortrag und Bedeutung untersucht, worauf Abert sich der Betrachtung der Troparien zuwendet. Hier ist der sprachliche Ausdruck von keinem Einfluß mehr auf die Musik; die rein musikalischen Begriffe stehen voran. Melodie, Rhythmus, Harmonie. Derartige Gesänge haben in der altgriechischen Musik ihren Ursprung. Überaus wichtig ist, daß mit ihnen ein Element in die kirchliche Tonkunst drang, das den ursprünglichen Anschauungen der Kirche vom Wesen der Tonkunst direkt widerstrebte: derlei Gesängen liegen ohne Zweifel weltliche, volkstümliche Elemente zu Grunde Die Kirche erkannte die Gefahr des Eindringens derartiger Elemente für ihre eigenen Kunstanschauungen sofort. Hier liegen also teilweise die Wurzeln aller jener Kämpfe, die sich durch eine lange Reihe der folgenden Jahrhunderte hindurchziehen, Kämpfe, die freilich die Kirche Schritt für Schritt vor der Volkskunst zurückweichen ließen. Weiterhin untersucht Abert die Instrumentalsymbolik, behandelt ausführlich die Instrumente und wendet sich im 5. Kapitel der empirischen Ästhetik, der Tonarten- und Melodiebildungslehre zu, überall eine Fülle neuer und wichtiger Beobachtungen bietend, auf die im einzelnen einzugehen unmöglich ist.

Wenn Abert im Vorworte seines Werkes bescheiden bemerkt, er wisse, daß niemand von ihm Klarstellung aller der in seiner Arbeit berührten verwickelten Verhältnisse erwarten werde, so darf ihm ruhig erwidert werden, daß ihm wenig Leute auf den viel verschlagenen Pfaden seiner Erörterung selbstprüfend nachfolgen und seine Darlegungen prinzipiell berichtigen und erweitern werden. Er mag nicht alle Quellen angezogen, die oder jene übersehen, da und dort eine nicht zutreffende Deutung gegeben haben; es mag ihm auch zuweilen ein Lapsus unterlaufen sein, so wenn er S. 11 von der christlichen Gegnerschaft gegen die »längst in rapidem Verfalle begriffene heidnische Tonkunst« spricht (etwas, das sich m. E. nicht genügend belegen läßt): was will das alles sagen gegenüber der gewissenhaften Treue und Sorgfalt in der Verwendung der Quellen, der überaus klaren und sorgfältigen Disponierung des großen Stoffes und seiner geschickten schriftstellerischen Behandlung.

Man darf mit Fug und Recht Aberts Werk als eine der bedeutendsten Erscheinungen der letzten Jahre auf musikwissenschaftlichem Gebiete bezeichnen.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel.

Diebold, Johannes, Orgelstücke moderner Meister. Band 1. Leipzig, Verlag von Otto Junne. Preis 6 M.

Der Band enthält 180 Orgelstücke größeren und kleinen Umfangs in verschiedenen Schwierigkeitsgraden. Sie können sowohl Übungszwecken als auch dem gottesdienstlichen und Konzertgebrauch dienen. Die Anordnung sämtlicher Nummern nach Tonarten deutet darauf hin, daß man in erster Reihe an ihre Verwendung als Vor- und Nachspiele gedacht hat. Der Durchschnittswert der Kompositionen ist ein bedeutender, dem in Orgelwerken sich gern breit machenden Schematismus sind keine nennenswerten Opfer dargebracht und der moderne Geist, welcher die meisten der dargebotenen Werke beherrscht, hat manche vor Alter zwar ehrwürdige, aber recht überflüssige Regel über Bord geworfen. Die Sammlung ist ein neuer Beweis, daß gegenwärtig ein frischer Wind auf dem Gebiete der Orgelliteratur weht, und daß die Organisten auf eine bessere Zukunft rechnen dürfen. R.

Der bekannte Verein für Pflanzenheilkunde legt unserer heutigen Nummer einen von mehreren Hundert geheilten Patienten aus allen Klassen der Bevölkerung unterzeichneten Aufruf an alle Kranken bei, sich im eigenen Interesse diesem Heilverfahren zuzuwenden. Der Aufruf enthält außerdem eine kurze Darstellung der Grundzüge dieses Verfahrens und ein Verzeichnis der einschlägigen Literatur. Unterzeichnet haben den Aufruf auch 10 Ärzte, die das Pflanzenheilverfahren praktisch anwenden. Wir weisen unsere Leser auf diese Beilage besonders hin. Nähere Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle des Vereins für Pflanzenheilkunde, Berlin NW., Lübecker Straße 52, II.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang.
1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 5.
Ausgegeben am 1. Februar 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Eugen d'Albert.** Von Max Puttmann. — **Die Musik im täglichen Leben.** Von Prof. Dr. Wilibald Nagel. (Fortsetzung.) — **Lose Blätter:** Richard Wagners Familienbriefe, von Kurt Mey. Eine dritte deutsche Weise zum deutschen Nationallied „Deutschland über alles", von R. Musikalische Gedenktage im Jahre 1907, von Otto Schmid-Dresden. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Wien: kleine Nachrichten — **Besprechungen.**

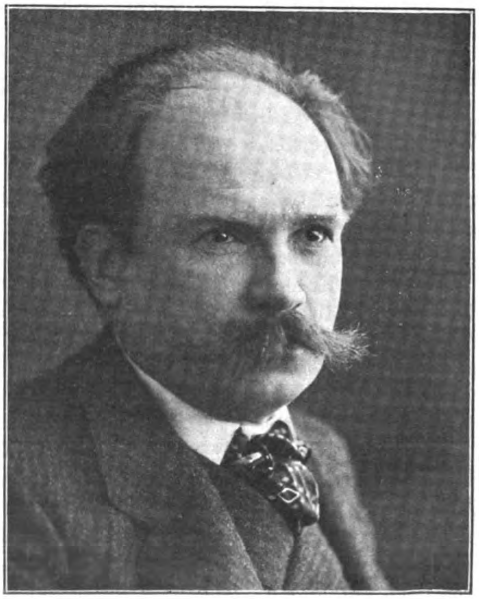
Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Eugen d'Albert.

Von **Max Puttmann.**

Nur klugtätige Menschen, die ihre Kräfte kennen und sie mit Maß und Geschicklichkeit benutzen, werden es im Weltwesen weit bringen.
Goethe.

Groß ist die Zahl der Talente, die sich um die beiden Meister Liszt und Brahms geschart haben, um, dem inneren Drange folgend oder zum Teil auch nur durch äußere Verhältnisse veranlaßt, zu diesem oder jenem der beiden Meister als zu ihrem Ideal emporblickend, bald als produzierende, bald als ausübende Künstler Hervorragendes zu leisten. Einer der bedeutendsten unter den Jüngern der genannten Meister ist *Eugen d'Albert.* Er hat es vermocht, sowohl das Schaffensprinzip eines Brahms, welches mit dem unserer Klassiker eine innige Verwandtschaft zeigt, als auch dasjenige eines Liszt ganz in sich aufzunehmen, wie denn auch des letzteren kraftvolle, jedermann fesselnde pianistische Eigenart den weitgehendsten Einfluß auf das Spiel Eugen d'Alberts ausgeübt hat. Dabei aber brachte dieser von Hause aus soviel ureigenste Begabung mit, daß er sich alsbald zu einer ganz auf sich selbst gestellten kraftvollen Künstlerindividualität emporschwang, zu einem Meister, welcher es als seine Lebensaufgabe betrachtet, einzig und allein der Schönheit und Wahrheit in der Kunst zu dienen.



Die Wiege Eugen d'Alberts stand in Schottlands größter Handels- und Fabrikstadt Glasgow. Hier erblickte unser Meister am 10. April 1864 als der Sohn des in England bekannten und beliebten Tanzkomponisten Charles d'Albert das Licht der Welt. Dieser, einer französischen Familie entstammend, war am 25. Februar 1809 zu Nienstetten bei Altona geboren und starb, als Eugen eben erst zwei Jahre alt geworden war, am 26. Mai 1866 in London, wohin die Familie inzwischen übergesiedelt war. In Englands Metropole genoß Eugen d'Albert

schon frühzeitig den Unterricht Ernst Pauers, der als Nachfolger Cyriani Potters an der Academy of music und später auch an der National training school for music unterrichtete. Aber weder der Privatunterricht Pauers, noch der kurze Zeit auf der letztgenannten Anstalt genossene, konnten Eugen in rechter Weise fördern, und endlich eröffnete Pauer seinem Schüler, daß dieser es wohl nie bis zu einem öffentlichen Auftreten bringen würde. Durch die Äußerung Pauers veranlaßt, beschäftigte sich d'Albert nun zunächst eifrig mit der Komposition, und bald lagen eine ganze Reihe von Werken verschiedenster Art vor. Der Zufall führte endlich den fast an seiner Begabung schon Verzagenden mit Hans Richter, dem tapferen Pionier der deutschen Musik in England, zusammen, der sich sofort entschloß, den jungen Künstler mit nach Wien zu nehmen. Über seine in England verlebten Knabenjahre berichtet d'Albert in einer autobiographischen Skizze wie folgt: „Von meinem Aufenthalt in England, Nebeljahren im Nebellande, läßt sich so gut wie nichts berichten; es breitete sich ein Schleier über mein künstlerisches Empfindungsvermögen aus, welchen mein erster Lehrer Ernst Pauer, ein sonst tüchtiger Pädagog, nicht zu lüften verstand. Wenn nicht zwei größere Lichter die Finsternis durchdrungen hätten, wäre ich im Nebel umgekommen. Diesen beiden habe ich meine künstlerische Entwicklung zu danken. Es waren Hans Richter und Franz Liszt." Zwischen diesen beiden Lichtern, die dem jungen Künstler den Weg zum Ruhme erhellten, leuchtete aber noch ein drittes: es war Johannes Brahms, der einen wesentlichen Einfluß auf das musikalische Schaffen d'Alberts ausübte, wie dies u. a. dessen acht Klavierstücke Opus 5 beweisen.

Hatte Brahms wohl in erster Linie den Komponisten in Eugen d'Albert in fördernder Weise beeinflußt, so war es der große Weimaraner Meister, der den jungen d'Albert zum Pianisten erzog. d'Albert schreibt: „Mein Begegnen mit Liszt war das bedeutsamste Ereignis meines Lebens. Er weckte in mir die schlummernden Keime eines musikalischen Empfindens. Es war in Weimar. Er gab mir die erste Anregung, ausübender Künstler zu werden."

Nachdem d'Albert in Weimar unter der Leitung Liszts eine Zeitlang ernsten pianistischen Studien obgelegen hatte, konnte endlich der Schritt in die Öffentlichkeit gewagt werden. Der junge Meister spielte am 5. Februar 1881 im Kristallpalast zu London Schumanns herrliches Amoll-Konzert und im Herbst desselben Jahres in einem Konzert Hans Richters daselbst sein eigenes erstes Klavierkonzert in Hmoll, Opus 2, und errang beide Male den größten Erfolg. Etwas schwerer wurde es ihm, sich in Berlin zur Anerkennung durchzuringen. Hier ließ man ihn zunächst in einem Konzert, das in dem einst berühmten, jetzt aber längst dem Riesenverkehr in der Millionenstadt zum Opfer gefallenen Viktoria-Theater — u. a. brachte Angelo Neumann in diesem Theater auch den „Ring des Nibelungen" zum ersten Male in Berlin zur Darstellung — stattfand, gänzlich abfallen, und erst in einem später in der Singakademie veranstalteten Konzert gelang es ihm, einen unbestrittenen Erfolg bei Kritik und Publikum zu erringen. Jetzt begann für d'Albert das unstete Leben des reproduzierenden Künstlers, und unaufhörliche Reisen führten den nach seinem Erfolg in Berlin schnell berühmt gewordenen Klaviervirtuosen nach allen Himmelsrichtungen.

Aber das planmäßige Herumreisen war unserm Meister höchst unsympathisch und auf die Dauer unerträglich, und die Sehnsucht nach Ruhe, nach einem festen Domizil mag für ihn auch mitbestimmend gewesen sein, sich mit der Sängerin Salingré und, nachdem die Ehe mit dieser bald wieder geschieden worden war, im Jahre 1892 mit der 11 Jahre älteren, bereits zweimal verheiratet gewesenen Teresa Carreño zu vermählen. Als er dann an der Seite auch dieser Gattin das ersehnte Glück nicht fand, da wandte er sich mit erhöhtem Eifer wieder der seit länger als einem Dezennium etwas vernachlässigten Komposition zu. Denn „das höchste Ziel des Künstlers bleibt doch die schaffende Kunst", pflegt er zu sagen, „gleichviel, welche Schwierigkeiten ihm dabei in den Weg gelegt werden". Nun, auch d'Albert hatte als Komponist mit mancherlei Widerwärtigkeiten zu kämpfen, um als solcher überhaupt nur gehört, geschweige denn gar anerkannt zu werden. So wurde ihm u. a. von einem unserer ersten Theaterdirektoren die Bedingung gestellt, bei eventueller Uraufführung seiner ersten Oper „Der Rubin", die dann später in Karlsruhe zum überhaupt ersten Male in Szene ging, die Ausstattungskosten im Betrage von 5000 Mark, bei sofortiger Deponierung des Betrags beim Bankier des Direktors, zu bezahlen.

Im Jahre 1895 sehen wir unsern Meister am Hoftheater zu Weimar, als Eduard Lassen eben in den Ruhestand getreten war, kurze Zeit den Dirigentenstab schwingen; es war dies die einzige Stellung, die d'Albert bis jetzt bekleidet hat. d'Albert übte auch seine Pflichten als Hofkapellmeister mit großer Freudigkeit und Opferwilligkeit aus — hatte er sich doch sogar dem Hoftheater unentgeltlich zur Verfügung gestellt —; aber Intriguen aller Art veranlaßten ihn, schon nach einigen Monaten von seinem Posten wieder zurückzutreten. In Weimar war es aber auch, wo unser Meister die Sängerin Hermine Finck kennen lernte, die er bald, nachdem seine Ehe mit Teresa Carreño geschieden worden war, als Gattin heimführte. Frau Hermine Finck-d'Albert wurde als die Tochter des Gymnasialprofessors Dr. J. Finck im

Jahre 1872 zu Baden-Baden geboren. Sie erhielt ihre Ausbildung in Frankfurt a. M. und Leipzig und bei Frau Auguste Götze, auch verdankt sie ihrem Verkehr mit Julius Stockhausen viele und reiche Anregung auf gesanglichem und musikalischem Gebiete. Nach sechsjährigem Studium gastierte sie in Weimar als Carmen, Mignon und Fidelio und wurde sofort für das hochdramatische Fach engagiert. Von Wagnerschen Partien begeistert, war die Künstlerin jedoch weise genug, in den Musikdramen des großen Bayreuther Meisters nicht allzu oft aufzutreten, da sie die Gefahr fühlte, die durch diese Partien dem Wohllaut der Stimmen und namentlich der jungen Stimmen droht. Nach drei Jahren engagierte sie Direktor Jahn nach Wien, welches Engagement jedoch mit dem der Ehe vertauscht wurde: ihre Vermählung mit Eugen d'Albert fand am 21. Oktober 1895 statt.

In der Folgezeit bis auf den heutigen Tag hat sich d'Albert dann hauptsächlich mit der Komposition beschäftigt, ohne dabei seine Tätigkeit als Virtuose ganz aufzugeben. In den ersten Jahren seiner Ehe mit Hermine Finck konzertierte er mit dieser oft gemeinschaftlich, und wieder war es Berlin, das auch das Künstlerpaar Eugen und Hermine d'Albert zunächst mit einiger Reserve behandelte, um ihm dann freilich desto lauter zuzujubeln. Jetzt pflegt d'Albert den Sommer in Meina (Italien), am herrlichen Lago maggiore, in seiner eigenen, den Namen seiner Gattin tragenden Villa zuzubringen, während er die Wintermonate gewöhnlich in Berlin verlebt.

Eugen d'Albert steht heute als Pianist unbestritten mit an der Spitze der gefeiertsten Virtuosen. Was ihm vor allem diese hervorragende Stellung in der Pianistenwelt gesichert hat, das ist, daß er nicht, wie so viele unserer Tastenhelden, seine immense Technik als Selbstzweck betrachtet, sondern nur als Mittel, um den Inhalt eines Kunstwerkes erschöpfend zur Darstellung zu bringen, gewissermaßen als Brücke, auf der der Zuhörer sicher schreitend einzudringen vermag in die geheimsten Gänge der von unsern Meistern geschaffenen herrlichen Gebäude der musikalischen Kunst. Und damit haben wir auch zugleich die zweite hervorstechende Seite von d'Alberts Spiel berührt. So sehr auch aus diesem der warm empfindende Musiker zu uns spricht, über dem reproduzierenden Künstler steht bei ihm doch stets der schaffende, dem er gewissermaßen nur als Dolmetscher dienen will, aber als ein Dolmetscher, der mit den Buchstaben auch zugleich den Geist der Sprache wiederzugeben weiß. d'Albert besitzt die geheimnisvolle Gabe, alles, was der Autor erlebte und erschaute und in seinem Werke zum Ausdruck brachte, in sich aufzunehmen und dann gewissermaßen wie ein eigenes Erlebnis wieder von sich ausgehen zu lassen. Er ist im stande, Kompositionen der verschiedenartigsten Stimmungen unmittelbar hintereinander wiederzugeben, ohne im geringsten den einen oder den andern Komponisten derselben zu verletzen. So kommt es, daß d'Albert alle Stile beherrscht und von Bach bis Lißt und Brahms allen Komponisten gerecht zu werden vermag. Dem gegenüber erscheint die Tatsache wunderbar, daß unser Meister dem Studium der Werke verhältnismäßig wenig Zeit opfert und rein technischen Übungen überhaupt abhold ist. Als vor einigen Jahren die sonderbare Nachricht durch die Zeitungen lief, daß d'Albert bei seinen täglichen Klavierübungen ein Buch vor sich zu liegen habe, in dem er lese, erklärte er, über diese falsche Nachricht aufgebracht, daß er technische Übungen schon seit 12 Jahren nicht mehr mache, diese geistlose Übungsweise jenen überlassend, die nur mit der Technik glänzen wollen; er könne an eine Kunst ohne Geist nicht denken. Den Zauber, den d'Albert als Pianist auszuüben vermag, wird aber am letzten Ende doch nur derjenige begreifen, dem es vergönnt ist, dem Spiel d'Alberts zu lauschen. Ich hörte unsern Meister das letzte Mal vor vier Jahren auf der Liszt-Feier in Weimar. Die Glanznummer des Festkonzerts, das am Abend vor der Enthüllung des Liszt-Denkmals im Hoftheater stattfand, war seine Wiedergabe des Es-dur-Konzerts seines väterlichen Freundes und Meisters Franz Liszt, der einst die kostbaren Schätze, die die Seele seines Zöglings erfüllten, ans Tageslicht zu fördern wußte und später, als das unerbittliche Alter auch von ihm seinen Tribut forderte, mit einer gewissen Wehmut sagte, daß es ihm in früheren Jahren vielen Spaß gemacht habe, mit seinem Zögling d'Albert zu konzertieren, leider sei er nun zu alt dazu geworden.

Wollen wir neben dem ausübenden Musiker auch den Komponisten d'Albert kennen lernen, so wenden wir uns am besten zunächst wieder an ihn selbst. Er sagt a. a. O.: „Das Internationale in der Kunst — und vorzugsweise in der schaffenden Kunst — halte ich für ein Unglück; es ist ein Krebsschaden, an welchem manches sonst tüchtige Kunstwerk zu grunde ging. Das wirklich Große läßt sich nur durch echt nationale Gesinnung, hier also durch unverfälschtes Deutschtum, erreichen. Ich habe in Komposition und Theorie eigentlich keinen Unterricht genossen. Meine Heroen waren stets und sind noch: Bach, Beethoven, Wagner, Brahms, Shakespeare und Goethe. — Nicht verstehen kann ich den Zwiespalt in der Wagner-Brahms-Frage. Man soll doch nur das Schöne in der Kunst lieben. Beide — Wagner und Brahms — haben Schönes geleistet; warum denn also nicht beide verehren?“ Die hier kundgetane nationale Gesinnung spricht auch aus allen seinen Werken. Ja, und es kann dies auch wohl kaum anders sein; denn wie er uns selbst verrät, sind es die vier echt deutschen Meister Bach, Beethoven, Wagner

und Brahms, die er zu seinen Idealen erkoren und denen nachzueifern er unablässig bemüht ist.

Schon sein Opus 1, eine Klaviersuite in Dmoll, läßt erkennen, wie ernst es dem Autor um seine Kunst ist. Wir haben hier die alte Form der Suite und die strenge Schreibweise vor uns, beides aber durchtränkt von durchaus modernem Geiste. Der Einfluß Bachs ist in der Allemande, Courante und Gigue besonders bemerkbar; neben diesen Sätzen möchte ich noch die Sarabande hervorheben. Wie in der Suite, so tritt uns auch in dem von Brahms besonders stark beeinflußten Zyklus von acht Klavierstücken, Opus 5, ein Meister von echt deutschem Wesen und deutscher Art entgegen.

Unter den übrigen von d'Albert bis jetzt für Klavier geschaffenen Werken sei die groß angelegte, durch ihre eindringlichen Themen fesselnde Sonate in Fis moll, Opus 10, hervorgehoben. Von seinen Klavierkonzerten ist das in der Großartigkeit der Konzeption an Lißt erinnernde in E dur, Opus 12, wohl am bekanntesten. Voll poetischer Gedanken sind die vier Klavierstücke Opus 16. Dem großen Joh. Seb. Bach hat d'Albert durch Übertragung einiger Orgelwerke des Thomaskantors — sechs Präludien und Fugen (Rob. Forberg, Leipzig) — seine Huldigung dargebracht. Zu den Kindern seiner Muse zählen ferner eine Sinfonie, die Ouvertüre zu Grillparzers „Esther", ein sechsstimmiges Chorwerk mit Orchester „Der Mensch und das Leben", das uns in seiner erhabenen Stimmung an das Schiksalslied von Brahms erinnert, ein musikalisch hochbedeutsames Violoncellokonzert — Opus 20, C dur, mit einem prächtigen zweiten Thema im ersten Satz, einem schmelzenden Andante und einem lustig dahinstürmenden Schlußsatz —, Streichquartette und eine große Anzahl Lieder für eine Singstimme mit Klavier- bezw. Orchesterbegleitung. Gerade die letzteren zeigen uns ihren Schöpfer als einen echten Tonpoeten. Auch hier ist der Einfluß Brahms' unverkennbar; dabei bergen aber die meisten von ihnen soviel ureigenste Erfindung, soviel Natürlichkeit in der Deklamation und Innigkeit und Wärme in der Melodik, daß man sie zu den besten Erzeugnissen der modernen Liedkomposition zählen muß. Gibt es etwas Schöneres als „Er ist's" und „Heimliche Aufforderung"? Und dann: von welch hinreißendem Schwunge ist nicht die „Venushymne" (mit Männerchor), von welcher Herzlichkeit und Innigkeit das „Wiegenlied"! Die Orchesterbegleitung zu den beiden letztgenannten Gesängen zeigen uns d'Albert auch als einen feinsinnigen Kenner der orchestralen Farben, der diese wirkungsvoll zu mischen weiß. Endlich sei auch noch seiner „Klavierabende" gedacht, der Neuausgabe von Werken unserer größten Meister, der sich letzthin die der Sonaten von Beethoven angeschlossen hat.

Was aber vor allem d'Albert als den bedeutendsten Komponisten unter den Pianisten erscheinen läßt, das sind seine hervorragenden Leistungen auf dem Gebiete der musikalisch-dramatischen Kunst. Freilich ist es ihm bis heute nicht gelungen, sich als Opernkomponist zu einer uneingeschränkten Anerkennung durchzuringen, und zahlreich sind die Widerwärtigkeiten, mit denen er als solcher namentlich in früheren Jahren zu kämpfen hatte; aber ist es denn den Größten unter den Großen nicht ähnlich ergangen wie ihm? Und dann darf man sich bei aller Verehrung für den Meister doch auch der Tatsache nicht verschließen, daß seine Leistungen auf dem in Rede stehenden Gebiete etwas ungleich sind und er nicht immer ganz glücklich in der Wahl der Libretti gewesen ist. Auch er ist ebensowenig wie ein anderer Sterblicher gleich Pallas Athene dem Haupte des Zeus entstiegen. Wir sehen ihn vielmehr als Opernkomponisten sich fort und fort glänzender entwickeln, und mit seinen Leistungen steigert sich auch seine Anerkennung bei Publikum und Kritik stetig, sodaß gewiß nicht die Gabe eines Propheten dazu gehört, vorherzusagen, daß d'Albert einst in der Geschichte der musikalisch-dramatischen Kunst einen der ersten Plätze einnehmen wird.

Daß d'Albert als Opernkomponist auch bei Wagner in die Schule gegangen ist, ist selbstverständlich, wie es ebenso selbstverständlich ist, daß ein Komponist mit einer ureigenen Schöpferkraft, wie sie d'Albert besitzt, niemals zu einem bloßen Nachahmer des Bayreuther Meisters werden wird. Hiergegen schützt d'Albert aber auch schon seine Verehrung für den Meister der absoluten Musik Joh. Brahms, auf dessen Einfluß wohl zum nicht geringen Teile auch das sinfonisch gehaltene Orchester und die saubere thematische Arbeit, die wir in den Opern d'Alberts antreffen, zurückzuführen sind. „Nicht verstehen kann ich den Zwiespalt der Parteien in der Wagner-Brahms-Frage" sagt d'Albert; nun, keiner dürfte zu einem Vermittler zwischen den von den beiden genannten Meistern vertretenen Schaffensprinzipien sich besser eignen als er, und vielleicht haben uns die Bühnenwerke d'Alberts der Lösung der Wagner-Brahms-Frage schon weit näher gebracht, als dies bei einer oberflächlichen Betrachtung jener der Fall zu sein scheint.

In die Reihe der Opernkomponisten trat d'Albert mit der im Jahre 1893 in Karlsruhe zur Aufführung gelangten Oper „Der Rubin" ein, die ihrem Schöpfer, ebenso wie „Ghismonda" (Dresden 1895) und „Gernot" (Mannheim 1897), nur einen Achtungserfolg errang. Diese drei Werke wurden weit in den Schatten gestellt durch das musikalische Lustspiel in einem Aufzuge „Die Abreise", das im Jahre 1898 in Frankfurt (Main) seine Uraufführung erlebte und dem Autor deutlich die Richtung wies, in der er der deutschen Bühne neue Lebenskräfte zuführen und für sich den größten Ruhm gewinnen kann. Diese feinkomische Oper verdiente eine

größere Beachtung seitens unserer Bühnen, als ihr bisher zu teil geworden ist — in der Saison 1904/5 erlebte sie 29 Aufführungen —. Das einaktige Musikdrama „Kain" (Berlin 1900) beweist, daß d'Albert auch auf ernstem Gebiete wirklich Bedeutendes zu geben vermag, und es ist daher zu bedauern, daß er später zu einer ernsten abendfüllenden Oper kein anderes Textbuch als Rudolf Lothars „Tiefland" (Prag 1903) wählte. Die im Jahre vorher an derselben Stelle zum ersten Male in Szene gegangene dreiaktige Oper „Der Improvisator" birgt eine Menge frischer und prächtiger Musik, sie steht aber doch hinter „Die Abreise" und „Kain" etwas zurück, und da auch das Libretto wenig interessant ist und an Unklarheiten leidet, so ist die Oper nicht das, was man im landläufigen Sinne als bühnenwirksam zu bezeichnen pflegt. Mit dem musikalischen Lustspiel in einem Aufzuge „Flauto solo", das am 12. November 1905 in Prag seine Uraufführung erlebte und seitdem auch an andern Orten mit großem Erfolg in Szene gegangen ist, ist d'Albert wieder zu dem Genre zurückgekehrt, in dem er, wenn nicht alle Anzeichen trügen, als Bühnenkomponist die Unsterblichkeit erringen wird. Augenblicklich wieder an einer komischen Oper arbeitend, zu der ihm Rudolf Lothar nach einer französischen Komödie den Text verfaßt hat, dürfte auch wohl unser Meister selbst zu der Überzeugung gelangt sein, daß es die komische Muse ist, die ihn zu ihren Lieblingen erwählt hat. Nichtsdestoweniger beschäftigt ihn aber auch schon seit längerer Zeit ein großes ernstes Opernsujet, über das der Meister zunächst noch tiefstes Stillschweigen bewahrt. Daß dem großen Künstler auch zahlreiche äußere Ehrungen zu teil geworden sind, ist selbstverständlich. Er ist im Besitz des Ernestinischen Hausordens, des Ritterkreuzes vom weißen Falken, des Albrechtordens I. Klasse, des Zähringer Löwenordens, des Carlosordens von Spanien usw., und Württemberg, Weimar, Anhalt und andere Staaten verliehen ihm die Medaille für Kunst- und Wissenschaft.

Eugen d'Alberts Ruf als Pianist ist seit lange unbestritten, und auch als Komponist ist unser Meister auf dem besten Wege, der bedeutendste Vertreter der deutschen komischen Oper der Neuzeit zu werden; möge er uns als solcher noch manches lebensfrische und lebenskräftige Werk bescheren.

Die Musik im täglichen Leben.

Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Kultur unserer Tage.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel.**

(Fortsetzung.)

Ein anderes Kapitel: Wie steht es mit der Kunstpflege im Heere? Selbstredend muß ihr Gebiet enge begrenzt sein; aber man darf es doch nicht mit den dienstlichen oder patriotischen Veranstaltungen enden lassen, denn die Militärmusiker konzertieren häufig in den öffentlichen Anlagen der Städte, in Biergärten, sie geben in kleineren Städten Sinfonie-Konzerte und haben durch alle dies in den letzten Jahren einen steigenden Einfluß auf den Musik-Geschmack gewonnen. Mit der sozialen Seite der Frage, der gegen die Privatmusiker gerichtete Konkurrenz der Militärmusik, haben wir es hier nicht zu tun, nur mit der künstlerischen. Die Ausbildung ist eine solche, daß die Militärmusik einem guten Durchschnitt in Bezug auf die Leistungen entspricht, ihn häufig sogar übertrifft. Etwas anderes aber ist die Qualität des Gebotenen selbst. Sinfonien, historische Darbietungen u. a. kommen nicht in Betracht; dies sind Ausnahmeerscheinungen. Die Programme der üblichen Konzerte unserer Militärmusiker sind trotz mancher Neigung zum besseren nach wie vor recht schlimme; das stumpfsinnigstem Unterhaltungsbedürfnisse zusagende überwiegt, und auf den Märschen begleiten die Truppen immer noch lascive und schludrige Operettenmelodien oder die schandbar dummen Märsche, von denen der »Nibelungen-Marsch« ein so trauriges Specimen ist. Es wird soviel von der idealen Aufgabe des Heeres gesprochen, die Vaterlandsliebe wecken und fördern soll; es ist immer wieder von der Lebensschule die Rede, die die Militärjahre darstellen; es wird immer wieder deutscher Größe und Herrlichkeit Lob gesungen; da muß man sich doch erstaunt fragen: warum benutzt man denn die deutsche Kunst nicht mehr, um derlei Gesinnungen zu festigen, zu vertiefen, oder sie, wo sie noch nicht oder nur mangelhaft vorhanden sind, hervorzurufen? Werde man sich doch darüber klar, daß die Kunst eine erzieherische Arbeit in Bezug auf die sittlichen Anschauungen leisten kann, und daß ohne Hebung und Vertiefung der sittlichen Anschauungen von tiefwurzelnder Liebe zur deutschen Art und damit zum Vaterlande nicht wird die Rede sein können. Es wäre unsinnig, zu sagen, den Soldaten sollten Beethovensche Sinfonien vorgespielt und ästhetische Vorlesungen gehalten werden; das aber könnte vernünftigerweise geschehen, daß man ihnen das beste, was dem Empfinden des Volkes entstammt und sich ihm ohne weiteres zu erschließen

vermag, nicht vorenthält. Wir besitzen gute »historische« Märsche (deren Aufführungsrecht freilich zum Teil nur einigen Orchestern wie eine Art von Prämie verliehen worden ist — ein höchst bedauerlicher Mißgriff!), Märsche von *Gluck, Beethoven* u. a. Wo werden sie gespielt? Sie sind zu einfach, heißt es. Ja, soll denn nicht Einfachheit und Wahrheit die Grundlage der sittlichen Anschauung der Soldaten sein? Derlei Werke vermögen, wenn sie in Fleisch und Blut übergegangen sind, vortreffliche Gedanken in den Soldaten zu wecken, die Operettenmelodien, die der Herr Leutnant »so gerne hört«, nicht. Da liegt der wunde Punkt. Alle Achtung vor dem Talente des Herrn Leutnant, seine Leute zu drillen; aber durch den Drill wird allein der Mensch nicht zu sittlichen Anschauungen, nicht zum Verständnisse der Art seines Volkes erzogen. Von ihr muß er aber einiges wissen, um sie im Leben sich und anderen bewahren zu können. Man wird einwenden, daß mit dem Drillen auf dem Exerzierplatze und in der Instruktionsstunde ja auch die Ausbildung des Soldaten durchaus nicht erledigt sei, daß das ethische Moment in der Erziehung eine große Rolle spiele und daß der Endzweck, dem Vaterlande mit allen Kräften zu dienen, dem jungen Soldaten genügend erkennbar gemacht werde. Ich meine, daß ein solcher Einwand meine Worte gar nicht berühren würde; an der genügenden Ausbildung der materiellen Kräfte zweifle ich gar nicht; ich glaube auch, daß das, was der Soldat an theoretischen Kenntnissen lernen muß, von ihm begriffen ist, wenn er den aktiven Dienst verläßt. Was ich vermisse, ist die Entwicklung seiner moralischen Fähigkeiten, wie sie geschehen könnte, wenn der Staat auch die Kunstpflege, soweit sie Eingang ins Heer gefunden, ein wenig mehr überwachen und nicht dem Gutdünken irgend eines beliebigen anvertrauen würde. Ich halte es mindestens für ebenso wichtig, die Soldaten gute Lieder hören und singen zu lassen als sie zwangsweise in den Gottesdienst zu führen. Was nützt die schönste Predigt, wenn es gestattet ist auf dem Marsche schlüpfrige Lieder zu singen? Da klafft doch ein Widerspruch, der nicht hinweg zu leugnen ist. Es heißt, ein flotter Marsch, ein »kitzliches« Lied heben die Kraft der beim marschieren schlapp werdenden Leute. Mag sein. Aber müssen es denn gerade »kitzliche« Sachen sein? Versuche man es doch mit anderen, flotten und lustigen Liedern; der gute Erfolg wird nicht fehlen, wenn man mit Ausdauer und Geschick zu Werke geht.

Über die in Biergärten, öffentlichen Anlagen usw. spielenden Orchester und ihre Programme, aus denen so viele Menschen »künstlerische Anregungen« schöpfen, braucht nichts gesagt zu werden. Sehen wir zu, wie es mit dem Gesange beim Heere steht. Daß die ethische Kraft der Musik von den Heeresleitungen wenigstens teilweise anerkannt wird, geht daraus hervor, daß es Militär-Gesangvereine gibt, die eine Aufgabe beim Gottesdienste, bei patriotischen Feiern usw. zu erfüllen haben. Es versteht sich ganz von selbst, daß auf künstlerisch durchgearbeitete Übungen nicht allzu viele Zeit verwendet werden kann, und ich mache dem Chore, von dem mir ein kompetenter Beurteiler, ein Offizier, schreibt, er bringe in der Kirche bösartig geschmacklose Stücke mehr oder minder unbekannter Komponisten zu schmerzhaftem Gehör, keine großen Vorwürfe, weil er schlecht singt, ich mache sie nur, weil er schlechtes singt. Entweder hat hier (der Fall darf wohl verallgemeinert werden) ungebildeter Geschmack eines Vorgesetzten seine Hand im Spiele oder der des Leiters des Chores. Ich glaube, daß damit in der Tat an die Hauptwurzel der unbedeutenden und schädlichen Musik in der Armee gerührt ist, über die sich der gebildete und musikalische Mensch oft zu ärgern Grund hat; entweder machen Vorgesetzte von geringer ästhetischer Bildung Anspruch darauf, von den — subalternen — Kapellmeistern zu Rate gezogen zu werden, oder sie dekretieren einfach dies oder das Stück, das gerade in der Mode ist oder lassen auch, wenn sie derlei Dinge ganz gleichgültig gegenüberstehen, den Kapellmeistern völlig freie Hand; diese aber ermangeln nach ihrer allgemeinen Ausbildung und ihrem Dienstgrade der Stellung, die nötig wäre, künstlerischem Verlangen gegenüber unverständigen oder teilnahmlosen Vorgesetzten den nötigen Nachdruck zu verleihen. Sollen die Dinge sich hier zum besseren wenden, so ist eine gänzliche Änderung des Systems notwendig: Ausbildung der Kapellmeister nicht bloß nach der fachmännischen Seite hin; Forderung des Abiturientenexamens und Einreihen der Kapellmeister in das Offizierkorps. Bei genügendem Gehalte wäre dann den Betreffenden sogleich die unangenehme Notwendigkeit genommen, des »Geschäftes« wegen tausenderlei Privatverpflichtungen zu übernehmen, die sie heute nicht entbehren können. Ihre ganze Zeit und geistige Kraft bliebe in diesem Falle wirklichem künstlerischen Wirken erhalten. Vielleicht wird man derlei Wünsche utopistisch nennen; ich halte sie nicht dafür: mit Vergnügen erinnere ich mich eines Konzertes, das eine schwedische Regimentsmusik im Klayschen Garten in Bonn gab: der Kapellmeister war Major, das Orchester vortrefflich, das Programm einwandfrei.

Doch ich wollte noch ein weiteres Wort über den Gesang beim Militär sagen. In Straßburg, so erzählte man mir, wurde früher ein Lied gesungen:

Champagnerwein, ja, das ist feiner Wein!
Den trinken die Soldaten
Bei Schweinebraten.
Schatz, du bist mein und ich bin dein ....

Man mag das Lied dumm nennen oder in ihm eine lustige Selbstironie und eine Anspielung auf die negative Güte und Reichhaltigkeit der Table d'hôte der Kantine erblicken — auf jeden Fall ist es harmlos. Aber das Soldatenlied ist nicht immer harmlos; mag es derb sein, wenn es nur nicht gemein ist. Es gibt eine Menge von Volksliedern, die geschlechtliche Dinge behandeln und doch nicht frivol sind. Ein Militärkapellmeister schreibt mir: »Ein besonderes Verbot des Singens unsittlicher Lieder gibt es nicht, sie werden aber nicht geduldet. Nun mag ja ab und zu ein Vers oder ein Liedlein mit etwas Anspielungen auf beiderlei Geschlecht zur Erheiterung vorkommen, aber direkt Ungehöriges wird und ist verboten.« In einigem Gegensatze dazu steht eine Äußerung des früher schon angeführten Gewährsmannes, der nun zwar auch mitteilt, daß »das Singen unanständiger Lieder verboten« sei, aber beifügt: »Alle 4—5 Jahre wird dies Verbot vom General-Kommando wiederholt.« »Die unanständigen Lieder auszurotten, ist nicht möglich gewesen.« Selbstredend nicht, solange man nur verbietet und nichts besseres gibt. Man will das freilich tun, faßt aber die Sache, wie mir scheint, falsch an. Ein bloßes Verbieten schlüpfriger Lieder ist unter Umständen genau so falsch wie ein Belohnen des Singens besserer, sittlich einwandfreier Gesänge: dort wird der Widerspruchsgeist und die Freude am Schmutze erst recht wachgerufen, hier die Heuchelei. Man will durch die Erlaubnis, auf dem Marsche Lieder zu singen, die gesunkenen Kräfte der Mannschaft heben, die Zeit verkürzen, will vielleicht auch dem individuellen Gefühle der einzelnen, das sich ja doch nicht ganz unterdrücken läßt, einiges Recht widerfahren lassen. Alles ganz gut und schön; aber ich meine, wenn die Sache so angeordnet würde, daß etwa jeder Zug einen Vorsänger, der leicht zu finden sein wird, besäße, der aus dem reichen Schatze des Volksliedes usw. das beste anstimmte, so würden die Sänger, die vorher abends einige Male diese Lieder durchgenommen hätten, gar bald einstimmen und die Texte würden mit den Melodien schnell bekannt werden und sich einbürgern. Derlei einstimmiger Gesang könnte eine größere ethische Wirkung ausüben als ein hie und da gehörter vollstimmiger Männerchor. Denn darauf kommt es einzig und allein an, den Leuten unseren Schatz von herrlichen Volksliedern und andern guten Gesängen zum Bewußtsein zu bringen, nicht aber auf eine künstlerische Leistung, die bei den vollstimmigen Militärchören doch immer nur eine mäßige sein kann.

Mir wird zwar berichtet, derlei Chorgesang sei bei manchen Truppen nicht übel. Es mag das sein; da aber nur ein kleiner Teil der Mannschaft an solchen Übungen sich beteiligen kann, während beim einstimmigen Singen kaum einer ausgeschlossen zu werden braucht, so ist dieses ohne Zweifel das wichtigere. Was soll man nun aber dazu sagen, daß in dem vom Preußischen Kriegs-Ministerium herausgegebenen mehrstimmigen Soldaten-Liederbuche (Berlin, S. Mittler) das Volkslied zu Gunsten von patriotischen Liedern oft fragwürdigsten ästhetischen Wertes, Hymnen und Liedertafelstücken zurücktreten muß? Soll der Männergesang mehr im Heere gepflegt werden, so gehört das Volkslied an die allererste Stelle.

Im wesentlichen war bisher von denen die Rede, die ihre Ausbildung der Volksschule verdanken; dahin können wir ohne Frage auch die Mehrzahl der Männergesangvereinler rechnen, da fast jedes Dorf einen derartigen Chor besitzt. Wie steht es nun mit den anderen Kreisen unserer Bevölkerung? Es versteht sich von selbst, daß ihre Kunstpflege im allgemeinen eine größere ist, verfügen sie doch über bedeutendere geistige und materielle Mittel. Ob sie aber auch durchweg eine tiefere ist, das ist doch noch die Frage. Nicht jeder, der das nötige Geld besitzt, um ins Theater oder Konzert zu laufen, wird von der Kunst innerlich berührt; für die Mehrzahl ist eine gewisse Kunstpflege nur Laune oder Mode, allenfalls auch Zeitvertreib. Das Salongeschwätz verlangt »Kenntnis« der neuesten Erscheinungen; so wird die jüngste Schöpfung *Klingers*, das letzte Drama *Gerh. Hauptmanns*, die neueste Oper von *R. Strauss* schleunigst kennen gelernt, um nur ja beim nächsten Zusammensein mit gleichgestimmten Seelen beschlagen zu sein. Ein vernünftiger Mensch nennt das Bildungsschwindel. Auf ihm beruht unser leidiges gesellschaftliches Unwesen zum größten Teile.

Wie wenig die Musikschulen, Konservatorien usw. für eine Vertiefung der Kunstpflege übrig haben, das erhellt in erschreckender Weise aus dem Umstande, daß die theoretischen Fächer in ihnen zurückstehen müssen; derlei Anstalten erziehen mit den Privatlehrern in erster Linie den Nachwuchs, der aus den gutsituierten Klassen stammt. Wie es in einzelnen Kreisen auch der akademisch gebildeten Menschen zugeht, möge aus zwei kleinen eigenen Erlebnissen folgern. In einer regelmäßig zusammenkommenden derartigen Gesellschaft hatten einige Herren gefragt, weshalb ein befreundeter Pianist nicht einmal zum spielen aufgefordert würde? Die Antwort war ebenso belustigend wie bezeichnend: Das sei unmöglich; er habe einmal »die Taktlosigkeit« begangen, in einer Abendgesellschaft ein Werk von *J. S. Bach* zu spielen! Es war das die chromatische Fantasie und — horribile dictu! — Fuge gewesen, die er auf Wunsch des Hausherrn vorgetragen hatte! Es ist in der Tat erhebend fürs Gemüt, wie *Wilh. Busch* sagt, zu sehen, wie »die Gesellschaft« zuweilen ihr geistiges Niveau selbst einschätzt. Die Sache hat

aber auch eine sehr ernste Seite. Die Mehrzahl der Leute sagt: Weil wir am Tage schwer zu arbeiten haben, wollen wir am Abende nur leichte Kunst »zur Erholung«. Kunst, die die Seele hebt und ernste Gedanken auszulösen vermag, wird abgelehnt. Bezöge sich das nur auf den einen oder anderen Fall, so wäre die Sache bedeutungslos, obwohl es ja für den Betroffenen, der in der ernsten Kunst lebt, nicht gerade angenehm ist, sein Arbeiten so gering eingeschätzt zu sehen. Es spiegelt sich aber in dem Ablehnen solcher Kunst deren eigentliche Schätzung durch weite Kreise überhaupt wider. Das ist das Bedauerliche. Immerhin darf man annehmen, daß solche Vorkommnisse nicht häufig sind, denn gerade unsere akademischen Kreise, wie sie z. B. in Bonn bei den Kammermusikfesten oder in Heidelberg bei den Aufführungen des Bachvereines und sonstwo zusammenkommen, beweisen, daß es ihnen ernst mit ihren künstlerischen Interessen ist.

Und ein anderes lehrreiches Stücklein: Die Studentenschaft einer Hochschulstadt hatte den Grundstein für ihren Bismarck-Turm gelegt. Am Abende war Fackelzug mit 5–6 Musikkorps. Zu Ehren des »gewaltigen Mannes, des eisernen Kanzlers, des Herzogs der Deutschen«, bliesen die Trompeter den erhabenen Hymnus: »Mein Herz, das ist ein Bienenhaus« ..... Ich möchte wohl wissen, wievielen der Zuschauer oder Teilnehmer dabei die Schamröte ins Gesicht gestiegen ist! Man wollte Musik im Zuge haben und man hatte Musik! Daß es aber solche niedersten Ranges, schlimmste Zotenmusik war, die ein anständiger Mensch unter keinen Umständen verteidigen kann, davon hatten die Veranstalter offenbar keine Ahnung. Welche praktischen Folgen dieser höchst bedauerliche Mißgriff für die Zukunft haben sollte, interessiert uns hier nicht; zweierlei nur möchte ich betonen: daß die verantwortlichen Leiter, wenn sie die Wahl dieses erbärmlichen Musikstückes vorher gekannt haben, in ästhetischer Hinsicht auf der Stufe des Mannes standen, der mir in den Vorbereitungssitzungen unserer Darmstädter Schiller-Feiern einen Programm-Entwurf vorlegte, auf dem unter andern »Die schöne blaue Donau«, »Die beiden Grenadiere« und die »Stephanie-Gavotte« standen. Der Mann, der solche erbauliche Vorschläge machte, war nicht akademisch gebildet. In seiner und des oder der anderen Erziehung klaffte jedoch offenbar dieselbe Lücke, und ich meine, an allen ist da gefehlt worden, wo die Erziehung im höchsten Sinne des Wortes zu geschehen hat, im Hause.

Es ist eine alte Wahrheit, daß niemand die ersten Eindrücke seiner Kindheit im Leben ganz überwinden lernt. Es ist deshalb durchaus nicht gleichgültig, welche Bilder ein Kind zuerst in sich aufnimmt, welche Töne zuerst sein Ohr treffen. Die Schule richtet ihr Augenmerk heute, unterstützt durch vortreffliche und billige Veröffentlichungen, in höherem Grade als früher auf guten Anschauungsunterricht; aber wie viele Eltern erziehen wohl ihre Kinder mit Rücksicht auf die Kunst in der Anschauung, daß sie eine gewaltige sittliche und soziale Lebensmacht ist? Sicherlich nicht allzu viele, sonst würden wohl die teils verlogenen, teils widerwärtig-süßlichen bildlichen und plastischen Darstellungen der Kunstindustrie, die elende Dutzendware unserer Salonmusik bald verschwinden und *Ludwig Richter* und *Rob. Schumann*, um nur diese zu nennen, ihren Einzug in alle Häuser halten, in denen man einige Opfer für künstlerische Kultur bringen kann. Und diese künstlerische Kultur wäre zugleich ethische Kultur im höchsten Sinne, denn bei diesen und andern Meistern ist Wahrheit und Schönheit zugleich, die die Kinder gefangen nimmt und sie nicht mehr aus ihrem Banne los läßt. Statt aber das alte und erprobte zu pflegen, wird mit neuem, das ein schlauer Spekulant auf den Markt geworfen hat, experimentiert. Das ist auch ein Symptom der Krankheit, an der unsere Zeit leidet, daß sie alle Augenblicke etwas neues haben muß und meint, den Kindern könnten vielleicht »die alten Geschichten« nicht mehr genügen.

Stellt ein Bildwerk eine nackte menschliche Figur dar, so sind die Schnüffler und Banausen sogleich bei der Arbeit, es für unsittlich zu erklären; die ungesunde, verlogene Sentimentalität der gelockte, schablonenhafte Kunstkram, der oft unter patriotischer oder religiöser Flagge segelt, der jämmerlichste Schund und Schmutz unserer Musiklitteratur wird aber geduldet und gepflegt. Und dann spricht man davon, daß Wahrheit oberstes Gesetz unserer Erziehung sein müsse und sei! Der Grund ist klar: entweder hält man derlei für harmlos, oder steht der Kunst überhaupt gleichgültig gegenüber und weiß von ihren sittlichen Kräften nichts. Als ob ein Bild auf der Netzhaut, ein Ton im Ohre endete und nicht vielmehr gute oder schlechte Empfindungen auszulösen vermöchte! Es gibt Menschen, die der Musik, zum mindesten der nicht vom Worte begleiteten, diese Kraft bestreiten. Mit der Widerlegung dieser Meinung brauchen wir uns nicht aufzuhalten; für uns steht fest, daß es keine andere Kunst gibt, die unter Umständen in gleichem Maße wie sie nervenzerstörend und das gesunde sittliche Fühlen gefährdend zu wirken vermag, keine andere freilich auch, die in gleichem Grade das sittliche Empfinden heben kann. *Palestrina, Orlandus, Bach, Beethoven* hier, die Operette, der moderne, sinnlich-lüsterne oder dumm-aufdringliche Tanz, der von der genialen Weise *Joh. Strauſs*ens gewisse Äußerlichkeiten, von seinem Geiste nichts erlauscht hat, das über alle Maßen jämmerliche Couplet dort.

Derlei Dinge bilden einen großen Teil der »Hausmusik«. Und wie stellt sich der Musikunterricht zu ihnen? Für die Mehrzahl der Menschen ist auch heute noch der Grundsatz maßgebend, als Musiklehrer den mindest fordernden zu wählen. Das heißt von vornherein: der Musikunterricht soll recht handwerksmäßig betrieben werden. Wozu auch mehr? »Unser Kind lernt ja nur seines und unseres Vergnügens wegen spielen, es soll nicht Musiker werden.« Im günstigsten Falle lernt das Kind dann korrekt spielen, aber es lernt nicht mit innerem Anteile musizieren, lernt die Dinge, um die es sich handelt, nicht verstehen, ihren geistigen Gehalt nicht begreifen. Und fragt man dann ein auf diese Weise »ausgebildetes« Fräulein etwa nach dem Unterschiede zwischen Beethoven und Schumann, so kann man die prachtvolle Antwort hören: »Beethoven ist tiefsinnig; Schumann auch, aber anders.« Und die junge Dame, die solche Wunderweisheit kündet, hat 6 Jahre und länger Klavier gespielt. Wie schade um die schöne Zeit, die da auf nichtiges verwendet worden ist! Nichtig bleibt eben alles Geklimpere, alles Gespiele; Wert hat nur das geistige Erfassen einer Tonschöpfung, das die technisch einwandfreie Wiedergabe bestimmt und regelt. Wie erbärmlich tief ist doch der Standpunkt der Mehrzahl der Menschen der Kunst gegenüber, die nicht einsieht, daß in der Musik, in der Kunst überhaupt, Kulturmächte ruhen, die bestimmend in menschliches Geschick eingreifen können, Mächte, die nicht zurückzustehen brauchen hinter der geistigen Welt unserer großen Dichter und Denker.

(Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Richard Wagners Familienbriefe.

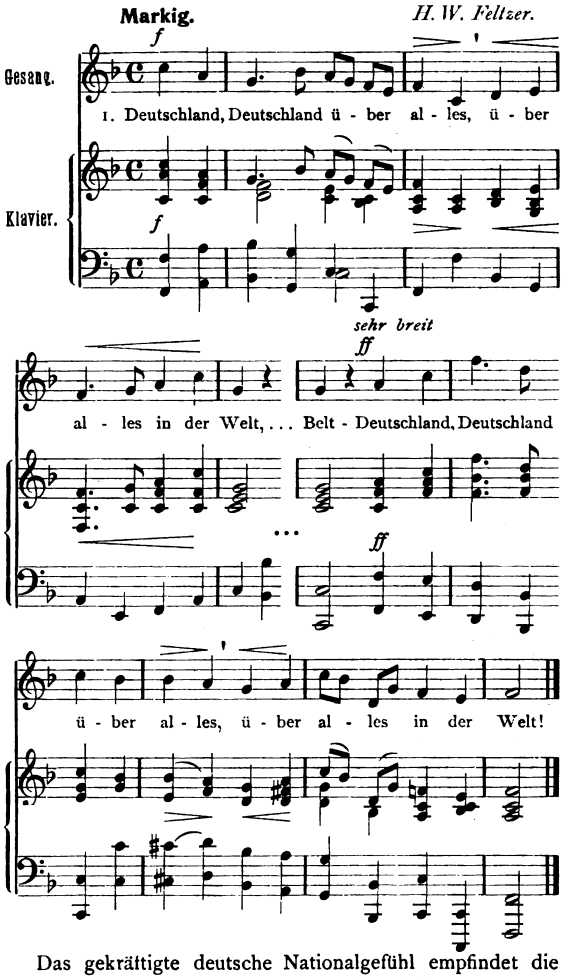
Von Kurt Mey.

Die Wagnerliteratur ist in den letzten Jahren fast überreich produktiv gewesen und ist es heute noch. Neben vielem Guten und Unvergänglichen läuft da naturgemäfs auch viel Mittelmäfsiges und Kurzlebiges mit unter, ja selbst Unlauteres und Schlechtes wie z. B. die kürzlich erfolgte Neuveröffentlichung von *Richard Wagners* Briefen an eine Putzmacherin. Das Wichtigste neben der allmählich ihrer Vollendung entgegengehenden, grofsen Wagnerbiographie *K. Fr. Glasenapps* waren zweifellos die vor drei Jahren erschienenen Briefe *Richard Wagners* an *Mathilde Wesendonk*, welche weit über die eigentlichen Wagnerkreise hinaus Aufsehen erregten und dauerndes Interesse erweckten. Gewissermafsen ein Seitenstück oder doch wenigstens eine Ergänzung zu ihnen bilden die kürzlich zum erstenmal herausgegebenen Familienbriefe von *Richard Wagner*, 1832—1874, (im Verlag von Alexander Duncker in Berlin, 1907) besorgt von *Karl Friedrich Glasenapp*. Ihr Wirkungskreis wird voraussichtlich ein geringerer sein als der der Wesendonkbriefe, aber demnach sind sie für die Erkenntnis der Persönlichkeit *Richard Wagners* von derselben Wichtigkeit wie diese. Zwar bekommen wir diesmal nicht wie dort einen vorher völlig unbekannten Einblick in die Werkstätte eines grofsen Genius; zwar schauen wir nicht wieder in die tiefste Leidensnacht des um Leben und Liebe ringenden grofsen Meisters; zwar erleben wir nicht den Sieg seiner Selbstüberwindung und Weltbesiegung wie damals: aber wir können doch sein Werden, das wachsende Erkennen seiner Mission, das Reifen seiner Kunst verfolgen und dabei beobachten, wie sich des Künstlers nächste Angehörige dabei verhalten haben. Keines seiner Geschwister, am wenigsten aber seine erste Gattin, haben eine Ahnung der überragenden Gröfse *Richard Wagners* gehabt; das ist das wenig erfreuliche Schlufsresultat, das man aus diesen 124 Briefen gewinnt. Noch weniger als seine Schwestern, die sich doch oft wenigstens liebevoll um Verständnis bemühten, verstanden deren Gatten *Richard Wagners* Art, Wollen und Können. Sie waren gewifs rechtschaffene Leute, aber völlig im Philistertum der Alltäglichkeit befangen, wie es die grofse Masse der Menschen ja noch heute ist. Solche Leute beurteilen alles, auch die Kunst, nach dem, was es einbringt. Daher mufste ihnen hauptsächlich zweierlei an *Wagner* unerklärlich und befremdlich und wohl selbst unrecht erscheinen, nämlich dafs er nicht lauter Opern nach Art des „Rienzi" mehr schrieb und dafs er seine Dresdner Stellung als Kgl. Hofkapellmeister verliefs. Denn beides hatte ihm Ehren, Ruhm und sogar Geld eingebracht; das Betreten neuer Kunstbahnen und die Befreiung von bürgerlicher Berufstätigkeit aber hatten nichts als Not und Mifsverständnisse im Gefolge. Was gibt sich der Meister für Mühe, z. B. seine kaufmännischen und gelehrten Schwäger für sich zu gewinnen: nicht einmal Vertrauen in sein Können oder selbst in die Ehrlichkeit seiner Absichten vermag er immer in ihnen zu erwecken. Allerdings wurden auch seine eigenen Hoffnungen auf materiellen Erfolg nur allzuoft getäuscht. So kam es, dafs er bisweilen seine Versprechungen nicht pünktlich erfüllen konnte. Oberflächliche Beurteiler, zu denen nun aber leider auch gerade seine Schwäger gehörten, konnten ihm dafür Vorwürfe machen oder ihre Hilfe zurückziehen. Und beides blieb nicht aus. Was in den Beziehungen dieser Verwandten zu *Wagner* ihrerseits fehlte, war liebevolles Eingehen auf seine Pläne und liebevolle Berücksichtigung seiner Lage. Nun war aber gerade kein Mensch auf der Welt liebebedürftiger wie *Richard Wagner*, der Künstler, der in der Mitteilung an seine Freunde ausgerufen hatte, nur wer ihn liebe, könne ihn verstehen, und nur an die ihn Liebenden könne er sich fürderhin noch wenden. Der Mifsmut der Schwäger übertrug sich vorübergehend auch auf deren Frauen, *Wagners* Schwestern, und rief Verstimmungen hervor, die der Meister trotz innigstem und sorgfältigstem Bemühen nicht immer sogleich zu beseitigen vermag. Besonders bedauerlich ist es dabei, dafs gerade seine Lieblingsschwester *Cäcilie*, die mit dem erst in Paris und dann in Leipzig ansässigen Buchhändler *Avenarius* vermählt war und die ihm in der Kindheit ganz besonders nahe gestanden hatte, öfter von solchen Mifsverständnissen beeinflufst wird und dafs auch bei ihr die schwesterliche Zuneigung bisweilen getrübt

ist. Was hätte wohl *Wagner* zu ertragen gehabt, da die Verwandten sich zwar nicht direkt abwandten, aber doch beiseite standen, wenn er nicht wenigstens einige Freunde gefunden hätte, die ihn verstanden, die ihn liebten, die ihm in seiner materiellen Not nun gerade deshalb beistanden, vor allen *Franz Liszt*, diesen herrlichen Menschen, der in den Familienbriefen zwar nur ganz selten (achtmal!) erwähnt, aber immer den andern als derjenige vorgestellt wird, der dem Freund hilft und ihn nicht in der Verbannung vereinsamen läfst, wie es die lieben Verwandten leider fast durchweg taten. Schneiden seine Verwandten aber in der vorliegenden Briefsammlung nicht sonderlich gut ab, so erstrahlt *Richard Wagners* Charakter selber dafür in um so hellerem und reinerem Lichte. Mit jeder derartigen Veröffentlichung kommt es immer mehr an den Tag, wie grofs, edel und gut der Meister war, wie hoch er auch schon in rein menschlicher Beziehung seine Umgebung überragt. Diejenigen, die ihn während seines Lebens und nachher, teils aus Unverstand, teils aus Bosheit verspottet haben, sind nunmehr gerichtet und zum Schweigen verurteilt. Das heifst, wenn sie ehrlich sind! Das ist aber leider nicht immer der Fall; und insbesondere in Deutschland wird es wohl immer eine gewisse Presse geben, welche, wie alles Edle und Grofse, so auch *Richard Wagner* und sein Bayreuth in den Staub ziehen wird! Man braucht nur die wenigen erhaltenen Briefe des Meisters an seine Mutter zu lesen (deren letzter und schönster allerdings schon öfter veröffentlicht worden ist), um *Wagners* Herzensgüte und Seelengröfse kennen zu lernen. Oder man mufs sehen, wie er, der beständig selbst in gröfster Not sich befand, bedürftigen Freunden unermüdlich mit Rat und Tat zur Hand geht. Immer andern zu helfen sehen wir ihn bemüht. Und wenn er selbst um seine eigene Kunst rastlos auf das allerernstlichste besorgt ist, so kommt doch seine eigene Person stets zuletzt daran: er weifs, dafs er mit seinem tiefen Lebensernst und seinem überlegenen Humor jede Not überwinden wird. Was er aber am eigenen Leibe als Wohltat empfindet, das möchte er auch andern sofort zukommen lassen. So empfiehlt er seinen Verwandten bei jeder Gelegenheit die damals neu aufgekommene Kaltwasserkur, weil er glaubte, dafs sie ihm selbst grofse Dienste getan habe. So gibt er z. B. *Cäcilien* allerhand gesundheitdienliche Ratschläge, als sie sich krank fühlte, er wünscht nicht nur „gute Besserung", wie es in solchen Fällen allgemein üblich ist, sondern er sucht dem oder den Kranken eine möglichst deutliche Schilderung seines Zustandes zu entlocken und sinnt dann nach, wie das Leiden zu ergründen und wie ihm abzuhelfen sei, dabei aber immer schon im voraus durch seinen gütigen Zuspruch helfend und lindernd. Wo bleibt da der Egoismus, den man ihm so oft vorgeworfen hat? *Richard Wagner* hat nicht nur durch Worte und Werke das Mitleid gepredigt, sondern er hat es immer auch selbst im stärksten Mafse empfunden und auf das kräftigste betätigt. Er war geradezu der Antipode des Egoisten. Wenn es sich allerdings nicht um seine Person, sondern um seine Kunst handelte, so kannte er keine Rücksichten. Da zertrat er alle Hindernisse, die sich ihm entgegenstemmten. Doch das wird ihm die Nachwelt nicht als Egoismus anrechnen, weil es ja seine Kulturmission, also seine heiligste Pflicht war! Auch in den Familienbriefen sehen wir ihn seinen Schwestern und übrigen Angehörigen gegenüber in jeder Beziehung und bei jeder Gelegenheit so nachgiebig und versöhnlich wie nur möglich; handelt es sich aber um seine Kunst, so läfst er sich von niemand hineinreden, sondern wird starr und unbeugsam. Ja, wer ihm da zu widersprechen sucht, mit dem kann er auf die Dauer in keiner Herzensgemeinschaft, in keiner Freundschaft leben. Dies war eine der wesentlichsten Ursachen der Tragik seines ganzen Erdenlebens; und wo diese besonders grell in Erscheinung tritt, wo sich seine Persönlichkeit in ewiges Genie und zeitlichen Mitmenschen zu zerspalten droht, da erkennen wir das Schicksal alles Genialen wieder und sehen, dafs Gröfse immer mit dem Glück erkauft wird. Nirgends wird dies deutlicher als in *Wagners* erster Ehe mit *Minna (Wilhelmine) Planer*. Wieviel Falsches und Gehässiges ist nicht darüber verbreitet worden und wird noch verbreitet! Wie hat man nicht alle Schuld des Eheunglücks dem Meister aufhalsen wollen, und wie hat man dabei seine Gattin als Muster einer solchen in den Himmel gehoben! Es ist dies durchaus zu erklären und daher zum Teil zu entschuldigen. Erstens verdient diese Frau wirklich etwas Mitleid, weil sie die alltäglichen Pflichten wohl erfüllt hat, dagegen ihre höhere Pflicht dem überragenden Genius gegenüber schon zu erkennen, geschweige denn gar zu erfüllen, gänzlich unfähig war. Zweitens aber steht der Durchschnitt den Menschen immer einer *Planer* innerlich und wesentlich näher als einem *Wagner* und sympatisiert daher von vornherein schon mit jener. Bisweilen hat man aber auch aus reiner Bosheit *Minna* verherrlicht, nämlich nur um ihren grofsen Gatten zu verkleinern oder auch um sie einer Cosima gegenüber nicht gar zu klein und kleinlich erscheinen zu lassen. Die Familienbriefe, von denen sieben von *Richard Wagner* an *Minna* gerichtet sind, geben nunmehr solche direkte Einblicke in *Wagners* erste Ehe, dafs alle Verleumder des Meisters in dieser Sache nun werden schweigen müssen. Ganz besonders deshalb sind gerade diese Briefe ein wichtiger Beitrag zur Wagnerbiographie und dürfen daher von keinem übersehen werden, dem es um die Wahrheit ernst ist! Aus diesen Gründen soll auch hier ein wenig bei diesem ebenso wichtigen als allgemein interessanten Thema verweilt werden. Bekanntlich hatte ein Teil der Presse nach der Trennung des Paares behauptet, *Minna* lebe in Dresden in dürftigen Verhältnissen, da sie von ihrem Manne zu wenig unterstützt werde. Die Sache ging soweit, dafs die Frau selbst ein Inserat veröffentlichte, worin sie jene Verleumdungen ihres Mannes entrüstet als unwahr zurückwies. Das geschah wenige Wochen vor ihrem im Januar 1866 erfolgten Tode. Aus den Familienbriefen ersehen wir nun, dafs *Wagner* der getrennten Gattin die Mittel zu einem behaglichen und selbst eleganten Leben regelmäfsig zukommen liefs, und zwar selbst in den traurigen sechziger Jahren, wo er persönlich die unerhörteste und schmählichste Not litt. Wir lesen in verschiedenen Briefen des Meisters, wie unendlich er die arme Frau bedauert, die infolge eines schweren Herzleidens, an dem sie auch schliefslich zu Grunde ging, sich im unseligsten Zustande fortwährender Exaltation befand, so dafs das Paar weniger deshalb auseinanderging, um *Wagner*, sondern weit mehr, um ihr Ruhe zu verschaffen. Wir sehen *Wagner* auch erneute, aber vergebliche Versuche des Wiederzusammenlebens machen; kurz wir erkennen, dafs er stets nach bestem Wollen gehandelt und gesorgt hat. Liest man die Briefe aus der Zeit der jungen Ehe, so ersieht man, dafs zweifellos eine starke Neigung das Paar zusammengeführt hatte,

eine Neigung, die selbst dem grofsen Elend in Paris standhielt, wobei *Minna* sogar sich heldenmütig gezeigt hat. Auch die Briefe, die ihr Gatte in seiner Dresdner Kapellmeisterzeit an sie schrieb, z. B. während sie sich zur Kur in Teplitz befand, lassen nicht nur nichts von einer Trübung des ehelichen Verhältnisses erkennen, sondern sind zum Teil sogar von grofser und humorvoller Zärtlichkeit. Und doch wufste *Richard Wagner*, woran er mit seiner Gattin war. Er beichtet später seiner Schwester, dafs seine Ehe von Anfang an tief unglücklich gewesen sei. *Minna* erhob sich nicht über das menschliche Durchschnittsniveau. Sie war weit entfernt davon, das Genie ihres Mannes zu begreifen; ja sie legte ihm durch ihr Verhalten Hindernisse in den Weg und erschwerte ihm sein Schaffen, weil er nicht nach ihrer Weise schuf, nicht nach Ehren und Schätzen jagte, sondern neue, meist dornenreiche Pfade beschritt, durch die sie keinen Durchblick hatte und kein glückliches Ende sah. Dabei verfolgte sie ihren Gatten mit kleinlicher Eifersucht und machte ihm dadurch schliefslich auch noch das häusliche Leben schwer. Ganz besonders unschön benahm sie sich im Falle *Wesendonk*, was denn auch den latenten Zwist in offenen Bruch umwandelte. Aus *Wagners* Briefen nun, sowohl an sie als an seine Angehörigen, kommt man zu dem Ergebnis, dafs er die Kluft, die sein Wesen von jeher von dem ihren trennte, ihr auf das peinlichste fortwährend zu verdecken suchte, weil sie sie nicht sah; man sieht, wie er in schonendster und rührendster Weise alles tut, um ihr die Sorgen fern zu halten, die ihn selber so schwer bedrückten, und um ihr möglichste Ruhe in ihrer unruhigen Umgebung und Lage zu schaffen. Hätte sie nun ein geringes Mafs von dem Feingefühl besessen, das edle Frauen auszeichnet und das ihr gerade ihr Gatte in höchstem Mafse entgegenbrachte: sie hätte ihn aufs höchste verehren, ja anbeten müssen, schon seiner menschlichen Eigenschaften wegen und ganz abgesehen von seiner künstlerischen Gröfse, deren Erkenntnis ihr nun eben verschlossen bleiben sollte! Wer also nicht verlangt, dafs *Richard Wagner*, aus Rücksicht auf seine Frau, auf sein Genie und auf seine Mission hätte Verzicht leisten müssen, der mufs notwendigerweise zu dem Schlusse kommen, dafs an dem Unglücke seiner ersten Ehe seiner Gattin die alleinige Schuld zukommt und dafs die Behauptung des Gegenteils auf Unkenntnis oder Verläumdung beruhen mufs. — Wie über diese Ehe, so wird man auch über andere wichtige Daten aus *Wagners* Leben aus dem Familienbriefe zwar nicht gerade neu unterrichtet, aber man gewinnt doch neue Gesichtspunkte und neue Beleuchtungen. Vor allem tritt man dem Meister selbst abermals näher, lernt ihn immer mehr verstehen und lieben. Rechnet man nun noch hinzu, dafs die Lektüre dieser Briefe, abgesehen von ihrem Inhalte, schon durch ihren Stil und den mit siegreichem Humor durchwürzten Lebensernst einen hohen und edlen Genufs bereitet, so kann man nur wünschen, dafs ihnen eine recht grofse Verbreitung zu teil werden möge. Und das wird wohl auch nicht ausbleiben, denn diese Briefe sind nicht nur aus einer deutschen Familie, sondern auch für die deutsche Familie geschrieben und gehören somit in jede Hausbibliothek.

Eine dritte deutsche Weise zum deutschen Nationallied „Deutschland über alles".

Wir haben bereits auf zwei neue Melodien zur deutschen Nationalhymne hingewiesen. Heute liegt uns eine dritte von *W. H. Feltzer* (Deutscher Kulturverlag, Leipzig, Thalstrafse 12) vor, deren Anfang und Schlufs wir im folgenden wiedergeben.

Das gekräftigte deutsche Nationalgefühl empfindet die österreichische Anleihe für unser Nationallied als unwürdig — ebenso die englische für Heil dir im Siegerkranz. Möchte doch der kühne Wurf gelingen und urdeutsche Melodien für jene Texte gefunden werden, die Gemeingut aller Deutschen werden können. R.

Musikalische Gedenktage im Jahre 1907.

Von Otto Schmid-Dresden.

Man braucht gewifs nicht einer Sucht, „Jubiläen" aller Art zu feiern, das Wort zu reden, und kann es doch für recht angezeigt halten, dann und wann einmal im Getriebe des Lebens innezuhalten und die „Erinnerung" walten zu lassen. Das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen, bleibt dabei unbenommen, und einem mag dann das eine, dem andern das andere als das Wesentliche erscheinen.

Um gleich medias in res zu kommen, nehmen wir den 5. März dieses Jahres. Für Dresden wird der Tag eine besondere Bedeutung beanspruchen, als 100jähriger Gründungstag der Dreyssigschen Singakademie, des ältesten auf gesellschaftlicher Grundlage errichteten Chorgesanginstituts der sächsischen Residenz. Man wird es begreiflich finden, dafs man dieses „Jubiläum" daselbst festlich zu begehen sich anschickt, wenn man erwägt, welche Rolle die Akademie im musikalischen Leben Dresdens spielte. Vielleicht ist es uns vergönnt, noch einmal darauf zurückkommen, für diesmal nur einige wenige Data. Die Akademie führt ihren Ursprung auf ein von Gottfried Körner, dem Vater des Sängers von „Leier und Schwert", des deutschen Tyrtäus, in seinem Hause ins Leben gerufenes „Singkränzchen" zurück. Möglich, dafs eine Anregung J. G. Naumanns mit entscheidend für die Inszenierung des letzteren wurde. Naumann hatte die Entstehung und Entwicklung der im Jahre 1790 (resp. 1792) von seinem Freunde K. F. Chr. Fasch gegründete Berliner Singakademie mit freudigem Interesse verfolgt. Indessen die Erweiterung des „Singkränzchen" Körners zum „Singinstitut" nach dem Vorbilde des Berliners erfolgte erst nach jenes Tode durch den Hoforganisten an der katholischen Hofkirche Anton Dreyfsig. Die ersten Punktationen des Vereins datieren vom 5. März 1807. Wie gesagt, wir hoffen aber an dieser Stelle auf die Geschichte der Akademie noch einmal zurückzukommen. Für diesmal also nur soviel, vor allem ihrem innigen Zusammenwirken mit der Königl. Kapelle dankt Dresden in künstlerischer Hinsicht unendlich viel. Fast alle gröfseren geistlichen Chorwerke von Händels Oratorien an brachte die Dreyfsigsche Singakademie zuerst in der sächsischen Residenz zu Gehör. Mit der Aufführung von Beethovens Missa solemnis unter Johann Schneiders Leitung, aber am 13. März 1839 sicherte sie dieser sogar im Bereiche des heutigen deutschen Reiches den Vortritt! Im Bereiche des „geographischen Begriffs Deutschland" war ihr nur das kleine deutsch-böhmische Städtchen Warnsdorf zuvorgekommen, woselbst bereits das Werk im Jahre 1830 aufgeführt worden war. Also, alle Ehre dem Jubelverein, dessen man an seinem Feste wohl auch aufserhalb Dresdens zu gedenken, Ursache hatte, der immer ein wackerer Vorkämpfer und Mitstreiter war, wenn es sich um künstlerische Taten handelte. Doch weiter im Thema! Bleiben wir zunächst lokalpatriotisch, so müssen wir zweier Sangesgröfsen gedenken, die ihre vornehmsten Erfolge eben in Dresden feierten. Wir nennen zuerst eine fast vergessene, Regina Mingotti (gest. 1807 in Neuburg a. d. Donau). Man mufs zurückblättern im Buche der Geschichte, um ihr zu begegnen. Es waren die Tage, in denen der Ruhm J. A. Hasses, des „caro Sassone", und seiner Faustina im Zenith stand, als die Sängerin mit ihrem Lehrer Nicolo Porpora in Dresden auftauchte. Sie kam, sie sang, sie siegte! — Ihre herrliche Stimme, ihr vorzügliches musikalisches Talent und — last not least — ihre Jugend triumphierten. Faustinas Ruhm verblafste. Heute erinnert in Dresden nur das Bild Reginas in der Gemäldegalerie an diese Episode aus dem Zeitalter der kunst- und prachtliebenden Herrscher, die zugleich mit Sachsens Kurhut Polens Krone tragen zu können, vermeinten. Der andere Name, der dann zu nennen ist, mutet ungleich vertrauter an. Wer hat nicht vom „ersten Tannhäuser" gehört, von *Joseph Tichatscheck* (geb. 11. Juli 1807 in Oberweckelsdorf i. Böhmen). Sein Gedenken zaubert uns das Bild von den glänzenden Zeiten vor Augen, in denen eine Schröder-Devrient, eine Bürde-Ney, Krebs-Michalesi, ein Mitterwurzer u. a. in Dresden lebten und wirkten, Richard Wagner natürlich nicht zu vergessen, der den Taktstock schwang. Schreiber dieser Zeilen erinnert sich noch, den „kühnen Sänger", den Adolar, Jvanhoe, Hüon, Raoul usw. von ehedem in jenem Interimstheater gesehen zu haben, das nach dem Brande (im Jahre 1869) des ersten Semperschen Baues errichtet worden war. Man gab Marschners „Templer und die Jüdin" und Lorenzo Riese, Tichatschecks nicht unebenbürtiger Nachfolger, sang den Ivanhoe. Da scholl es hinüber zu jener Loge im ersten Rang, in der der greise Sänger Platz genommen hatte: „Wer ist der Sänger hochgeehrt" usw. Doch nun genug vom heimatlichen Dresden. Noch harrt eine gar ansehnliche Zahl von anderen deutschen und von aufserdeutschen Musikern: Komponisten, Musikpädagogen usw., deren Gedächtnis in diesem Jahre gefeiert werden kann. Fangen wir mit zwei ganz alten Herrn an: *Dietrich Buxtehude* und *Allessandro Rolla.* Jener starb am 9. Mai 1707, dieser wurde geboren am 22. April 1757. Buxtehudes Bedeutung kennt jeder, der sich mit dem Orgelspiel befafst hat, er weifs, dafs einst J. S. Bach von Arnstadt nach Lübeck pilgerte, um seine Werke kennen zu lernen und ihn zu hören. Wer Rolla war, darüber wieder kann jeder Geiger Aufschlufs geben. Selbst ein bedeutender Violinist und geschätzter Komponist für sein Instrument, war er der Lehrer Paganinis, des „berühmtesten aller Geiger". — Das genügt! — Nunmehr den 100. Gedenktagen uns zuwendend, so beginnt hier der Wiener Meister *Anton Eberl* (geb. 13. Juni 1766 in Wien, gest. daselbst 11. März 1807) den Reigen. Aber ihn so wenig wie die andern sich anschliefsenden Musiker, Musikpädagogen usw., deren 100. Geburtstag in dieses Jahr fällt, wird man den eigentlichen „Gröfsen" zuzählen können. Eberl zwar, nun der galt seiner Zeit allerdings tatsächlich für eine solche. Man stellte seine Sinfonien den Beethovenschen zur Seite und verglich ihn selber mit dem Grofsmeister. Heute verstehen wir das kaum mehr, und einen Vergleich mit dem letzteren liefsen wir höchstens um deswillen gelten, weil Eberl wie dieser die Gewohnheit hatte, — auf Spaziergängen zu komponieren. Unter den in diesem Jahre Hundertjährigen rangiert der treffliche *Ludwig Erk* (geb. 6. Januar 1807 in Berlin) zeitlich an erster Stelle, und seiner gedachten die „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" bereits in voriger Nummer in dankenswerter Weise. Dann sind namhaft zu machen: *Gottfried Preyer* (geb. 15. März 1807 in Hausbrunn i. Niederösterreich), Schüler Simon *Sechters* und Kapellmeister aus Stephansdom in Wien, *Joseph Staudigl* (geb. 14. April 1807 in Wöllersdorf i. Oberösterreich), berühmter Bassist, Vater des bekannten gleichnamigen Baritonisten, *Ignaz Lachner* (geb. 11. Sept. 1807 in Rain in Bayern), zweiter Bruder des berühmteren und bedeutenderen, aber auch schon in Vergessenheit geratenden Franz Lachner, und *Julius Knorr* (geb. 22. Sept. 1807 in Leipzig, bedeutender Klavierpädagog. Aber das sind nur deutsche Vertreter der Tonkunst. Noch ist dann auch hundertjährigen Aufserdeutschen Erwähnung zu tun. In *Hans Matthisson Hansen* (geb. zu Flensburg 6. Februar 1807) nennen die Dänen einen trefflichen Organisten und Komponisten und Begründer einer Musikerdynastie den ihrigen. *F. A. Servais* (geb. 6. Juli 1807 in Hal b. Brüssel, ist heute noch unvergessen als „Paganini des Violoncello" und *Napoléon Henri Reber* (geb. 21. Okt.

1807 in Mülhausen i. Els.) darf, wenn man diesseits der Vogesen auch wenig davon weifs, dafs er ein fruchtbarer und erfolgreicher Komponist war, nicht vergessen werden, da er schon als Nachfolger *Halévys* am Pariser Konservatorium in seiner Eigenschaft als Kompositionslehrer Bedeutung gewann. Immerhin wiegen natürlich alle diese Gedenktage für die Allgemeinheit im Grunde nicht so schwer als einige Data, die wir zum Schlusse noch anfügen wollen und die für sich selber sprechen: im Jahre 1807 schrieb *Beethoven* seine Coriolan-Ouvertüre, vollendete er seine grofse Messe in C und brachte seine Bdur-Sinfonie (Op. 60) zur Uraufführung in Wien. Dann könnte man ja anch noch erwähnen, dafs *Mehuls* „Josef in Egypten", ein Werk, das noch heute edel und schön wirkt, in Paris am 17. Februar 1807 seine Uraufführung erlebte und gleicherweise am 15. Dezember 1807 *Spontinis* „Vestalie". Des letzteren Werkes um seines Schöpfers willen Erwähnung geschehen. Ganz unverkennbar äufserte Spontinis Kunst grofsen Einflufs auf die Richard Wagners („Cortez-Rienzi" usw.), des gröfsten Musikdramatikers der Neuzeit.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Januar. Die Feiertage geboten den konzertierenden Herrschaften eine längere Pause. Und auf den lyrischen Bühnen ereignete sich nichts Neues. Die Königliche Oper studierte „Zar und Zimmermann" neu ein. Kapellmeister *Blech* brachte das Werk feiner heraus, als wir es zu hören gewohnt waren. Es ist die erste Oper, die Berlin von seinem Sohne auf die Szene brachte (1839). Man merkt ihr die siebzig Jahre — in Leipzig fand 1837 die Erstaufführung statt — noch nicht an. In der „Salome", die wöchentlich 2—3mal bei gefüllten Häusern, aber nur mäfsigen Beifallsbezeugungen gegeben wird, erwirbt sich Fräulein *Destinn* stets frische Lorbeeren. Als Jochanaan wechseln *Berger* und *Hoffmann*, als Herodes *Grüning* und *Kraus*, als Herodias die *Hiedler* und die *Plaichinger* miteinander ab. — Die Komische Oper fügte J. Offenbachs „Pariser Leben" ihrem Spielplane ein, und wir durften viel von der Aufführung erwarten. Aber auffallenderweise traf man es nicht einmal mit der Inszenierung, geschweige denn, dafs die Darsteller sich in den Stil hineingefunden hätten. So will das Theater denn von weiteren Auffrischungen Offenbachscher Werke absehen. Das ist schade, denn mehrere derselben würden — namentlich bei geschickten Textänderungen — noch lebhaft interessieren. Wie hoch stehen sie doch alle über der unangenehmen und doch überall so bejubelten „Lustigen Witwe" von F. Lehàr, die im vorigen Sommer hier auf drei Bühnen ihr Wesen trieb! Das Theater des Westens scheint der Oper den Rücken wenden und der Operette sich widmen zu wollen. Dazu gab den letzten Anstofs der Feiertagserfolg der Operette „Cousin Bobby", die unter K. Millöckers Namen geht, obschon man von ihr bis jetzt nichts wufste. Sie soll bereits nach „Apajune" (1880) geschrieben worden sein. Der neue Direktor dieser Bühne, *A. Below*, erklärt sich bereit, jedem die Partitur zu zeigen. Der neue Text ist von F. Wagner und B. Jakobson. Mir erscheint da noch manches schleierhaft. Der erste Akt ist nicht übel, der zweite aber wird schon Posse mit Couplets. Dafs Millöcker sich so stark an Offenbach sollte angelehnt haben, wie es ein paarmal geschieht, kann ich nicht glauben.

Wieder ein neuer Konzertsaal! Und zwar ein weit gröfserer als die schon vorhandenen. Eigentlich ists eine Ausstellungshalle, die am Zoologischen Garten in gewaltiger Ausdehnung erbaut wurde. Sie soll aber auch zu Musikaufführungen dienen, deren zwei bereits darin stattfanden. Die eine mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester unter *Fritz Steinbach*, dem Berliner Lehrervereine unter *Felix Schmidt* und der Sängerin *Tully Koenen*. Die Orchesterstimmen flossen ineinander, die Singstimmen fielen auseinander, je nachdem man diesen oder jenen Platz einnahm. Da das bei einer Einzelstimme nun nicht geschehen kann, so kam die Brahmssche Rhapsodie (aus Goethes Harzreise) durch die genannte Sängerin noch am meisten zur Geltung. Aber auf Feinheiten mufste man beim Hören verzichten. Man wird den Riesenraum wohl nur für die Unterhaltungsmusik der Militärorchester verwenden können. — Auch das Mozartsaal-Orchester verstärkte sich, als es sich jetzt einem fremden Leiter unterstellte, dem Herrn *Max Fiedler*, der Beethovens C moll-Sinfonie recht gut — in der lehrhaften Art H. v. Bülows — herausbrachte. Das Orchester aber brauchte sich weniger an Zahl, als an Leistungsfähigkeit zu verstärken. Mit seiner Begleitung spielte Herr *Emil Sauer* sein zweites Klavierkonzert in glänzender Weise. Von dem Werke selbst sagten böse Zungen, es sei ganz — sauer. — *Eugen d'Albert* gedenkt an fünf Abenden die Entwicklung der Klaviermusik bis zur Gegenwart in klingenden Beispielen vorzuführen. Etwas kurz machte er alles bis einschliefslich Mozart in einem Abende ab. Nicht nur kurz, auch ein wenig lieblos. Für die ältere Musik hat er offenbar kein Herz. Er würde sonst auch ein Klavizimbel anstatt eines Bechstein benutzt haben. Der zweite Abend stellt nur Beethoven in Aussicht. Da wird der Künstler in seinem Fahrwasser sein. — Zwei grofse Chorkonzerte erregten bei weitem nicht das allgemeine Interesse, auf das sie Anspruch hatten. Das erste fand im — Zirkus statt. Es wurde *E. Humperdincks* Weihnachtsspiel „Bübchens Weihnachtstraum" aufgeführt. Eine Zeitung machte sich über das schöne Wort Bübchen lustig. Es hätte natürlich das alberne Bubi oder das nachgeaffte Baby sein müssen. Das Werk ist lieblich und herzig und wird hoffentlich schon zur nächsten Weihnachtszeit in vielen Familien und Schulen aufgeführt werden. Nur musikalisch oder auch dramatisch. Es enthält Chöre und Einzelgesänge, Fröhliches und Ernstes, Wiegenlied und Choral. Schlicht und echt empfunden, ist es doch bei aller Einfachheit kunstvoll gearbeitet. Ein guter alter Hänsel und Gretel-Humperdinck! Nur das Melodram darin ärgert mich. Diese Unnatur! Wenn ich der Musik lauschen will, zerrt mich das gesprochene Wort in den Gedankenkreis der Dichtung, und wenn ich beginne, mich an den Versen zu freuen, lockt mich die Musik wieder in eine andere Sphäre. Sollte ich das Werk einmal aufführen, so streiche ich vor der ersten Probe das Melodram in allen Stimmen mit einem dicken Blaustift kreuz und quer durch. — Der Tonsetzer leitete das Werk selbst. Verstärktes Philharmonisches Orchester, 700 liebliche Kinder und Jungfrauen in Weifs für den Chor, *Emilie Herzog* als ent-

zückende Sängerin des Wiegenliedes und der Engelsbotschaft, *Max Grube* als würdiger Sprecher des verbindenden Textes. Natürlich ist das Werk auch am Klaviere mit einer kleinern Anzahl Sänger auszuführen. — Auch die Ludwig-Erk-feier hatte den Saal der Philharmonie nicht ganz gefüllt. Von den Berühmtheiten, die ihre Namen als „Ehrenausschufs" unter den Aufruf zur Beteiligung an der Feier gesetzt hatten, sah ich keinen. Was Erk als Forscher und Sammler geleistet hat, möchte ich doch nicht so hoch einschätzen, als was er als Liedermeister für das Volk war. In dieser Eigenschaft steht er ja einzig da. Ich wiederhole hier, was ich in einem ausführlicheren Berichte in dieser Beziehung schrieb: Bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts lag der Schulgesang im argen. Ich erinnere mich aus der Kindheit noch manches Liedes „der Weisheit und Tugend", wie sie damals im Schwange waren. Wir sangen: „Hübsch ordentlich, hübsch ordentlich — Mufs man als Kind schon sein" oder: „Gut sein lafst uns, alt und jung — Gut sein, besser werden" usw. Und wo es einen Lehrer gab, der nach Edlerem strebt, da kam er wohl auf so verstiegene Lieder wie: „Phöbus, mit Locken und Zügel — Lenkst du die Rosse zur Flut", und wir armen kleinen Jungen zerbrachen uns die Köpfe darüber, wie die Pferde zu Locken kamen, und warum sie in die Flut geführt wurden. Was war das dann für eine Freude, als sich aus L. Erks Liederbüchern nun auf einmal ein Strom der herrlichsten Lieder in die Schulen ergofs, und wir nun jubelnd singen konnten: „Der Mai ist gekommen", „Ein Jäger aus Kurpfalz" usw.! — An der Erkfeier beteiligten sich natürlich auch ein paarhundert Kinder der Gemeindeschulen. Und was sie so froh und frisch, mit so musterhaft deutlicher Aussprache sangen, das gefiel mir besser, als was — ich bitte die Herrschaften um Verzeihung — der Erksche Männer- und was der Gemischte Gesangverein vortrug. Wehmütig aber gedachte ich des liebenswürdigen Meisters, mit dem ich vor fünfzig Jahren oft im kleinen Kreise geplaudert, gesungen und getrunken habe. Rud. Fiege.

Wien. Bunt und mannigfaltig hat das Musikleben in Wien auch diesmal wieder eingesetzt Galt es es doch, Schumann zu ehren und Bruckners zehnten Todestages zu gedenken! Vier Bruckner-Feiern hat es gegeben. Der „Akademische Gesangverein" der Universität Wien, deren Lehrkörper ja Bruckner bekanntlich als „Lektor" der Harmonielehre angehörte, veranstaltete eine „Akademische Bruckner-Feier", bei der die neunte Sinfonie und der „Germanenzug" erklangen, nachdem *August Göllerich* in einer begeisterten Festrede des Verewigten gedacht hatte. Die Philharmoniker spielten unter Kapellmeister *Schalks* Leitung die achte Sinfonie und der „Wiener Konzertverein" unter seinem Führer *Ferdinand Löwe* gleichfalls die achte Sinfonie und das Adagio aus der siebenten Sinfonie. Endlich brachte das erste sogenannte „Gesellschaftskonzert" Bruckners dritte Sinfonie und seine F-moll-Messe.

Als eine Art „Schumann-Feier" führten die Philharmoniker Schumanns C dur-Sinfonie auf — unter *Felix Mottl*; während sie in einem andern blofs Erstaufführungen gewidmeten Konzert Elgars Variationen, die F moll-Sinfonie von Tschaikowski und Beethovens Quartettfuge op. 133 boten — unbegreiflicherweise liefs man dabei die letztgenannte Komposition, die für vier Instrumente geschrieben ist, vom gesamten Streichorchester ausführen; ein Experiment, das vollständig mifslungen ist. — Auch der Konzertverein veranstaltete eine Schumann-Gedenkfeier, die sogar zwei Abende umfafste. Hier gab es die Sinfonien in C dur und in D moll, ferner das Klavierkonzert in A moll und eine Auswahl aus den Liedern. Sehr hübsch gestaltete sich ein Beethoven-Abend, den der Konzertverein für die Arbeiterschaft der Stadt Wien veranstaltete. Die siebente Sinfonie, die Klärchenlieder, das (von Brüll gespielte) Es dur-Klavierkonzert und die schlufsbildende „Egmont"-Ouvertüre gaben in ihrer Gesamtheit ein Programm ab, das die Hörerschaft fesselte und sogar mitunter hinrifs! — Von anderen Konzerten sei eine kleine Auslese erwähnt: Der Wiener a Cappella-Chor brachte in seinem ersten Konzert unter anderen ein Chorwerk „Der Spielmann" von *Eugen Thomas;* der „Kamillo Horn-Bund" interessiert durch Neuaufführungen von Kompositionen seines Helden; der „Schubertbund" entzückte bei seiner 47. Gründungsliedertafel wie stets durch seine Kraft und Einheit; *Godowsky* als Pianist, *Burmester* als Geiger, *Lilli Lehmann* und *Maikki Järnefelt* als Sängerinnen haben sich mit dem gewohnten Erfolg hören lassen. — Unsere Hofoper hat kein Glück mit ihren Novitäten: *Erlangers* „Polnischer Jude" ist abgefallen; besser gestaltete sich eine Neuinszenierung der Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" von *Götz.* Die sogenannte „Volksoper" hat in ihren Spielplan nun auch die „Afrikanerin", „Figaros Hochzeit", „Don Juan", „Die Zauberflöte" und den „Tannhäuser" aufgenommen und erzielt mit diesen keineswegs einwandrei aufgeführten Werken volle Häuser. Dr. S. v. Komorzynski.

Literatur für die Paul Gerhardt-Feier am 12. März.

In den Blättern für Haus- und Kirchenmusik finden die Leser einige Kompositionen auf Texte Paul Gerhardts und zwar im Jahrgang 1899 Seite 85 den vierstimmigen Chor: „Ich singe dir mit Herz und Mund". Jahrg. 1900 S. 71: „Warum sollt ich mich den grämen?" und S. 92: „Nun lafst uns gehn und treten", beide für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von *Ernst Rabich* arrangiert; Jahrg. 1901 S. 56: „Befiehl du deine Wege", Orgelvorspiel und rhythmischer Choral von *Herzog;* Jahrg. 1902, S. 53, 54 u. 56: „Nun lafst uns gehn", „O Haupt voll Blut und Wunden", „Nun ruhen alle Wälder", „Nun danket all' und bringet Ehr', rhythmisch gesetzt. Jahrg. 1903/04 S. 96: „Ich weifs mein Gott, daß all' mein Tun", vierstimmig von *Max Reger.* Jahrg. 1904/05 S. 6, Orgelvorspiel und einstimmiger Choral von *Herzog:* „Warum sollt ich mich denn grämen?", S. 91: „Gib dich zufrieden", sechsstimmig gesetzt von *Max Reger.*

Im Verlage von Breitkopf & Härtel findet man die Joh. Seb. Bachsche Kantate auf die Worte Gerhardts: „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn" (Klavierauszug 1 M 50 Pf.), ferner in den neuen geistlichen Liedern von *Bach-Wüllner* und den geistlichen Liedern und Arien aus Schemellis Gesangbuche von *Bach-Wüllner* 10 Kompositionen auf Gerhardtsche Texte und in den 389 Choralgesängen, herausgegeben von *B. F. Richter,* eine große Reihe von Chorälen in Bachs Bearbeitung. Paul Gerhardts Sommergesang „Geh aus mein Herz" gibt es in einer Komposition von *Albert Becker,* das Lied „Wir singen Dir, Immanuel" komponierte *J. Siepergk* für eine Singstimme. „Was Gott gefällt" und „Du bist zwar mein" versah *Adolf Zahn* mit einer neuen Weise.

Im Verlage von Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen sind als einzelne Nummern zu haben:

Max Reger: „Gib dich zufrieden" (sechsstimmig).
— — „Nun lafst uns gehn und treten" für dreistimmigen Frauenchor.
— — „Ich hab in Gottes Herz und Sinn" (fünfstimmig).
Pfannschmidt, H.: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld". Tonsatz für gemischten Chor.
J. M. Bach: „Ich weifs, daß mein Erlöser lebt" für gem. Chor.
A. Mendelssohn: „Auf, auf mein Herz mit Freuden" für gem. Chor, einstimmigen Männerchor, Kinderchor und Gemeindegesang.

Im Verlage von Leuckart in Leipzig erschien: *Max Gulbins* „Ist Gott für mich, so trete", ferner „Nicht so traurig, nicht so sehr" und „Zeuch ein zu deinen Toren", drei wirkungsvolle Originalkompisitionen für gem. Chor, welche für die Gerhardt-Feier besonders geschrieben worden sind. In drei Liedern „Sei mir gegrüßt", „Gib dich zufrieden" und „Schwing dich auf" bietet *Max Gulbins* dem dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor prächtige Festgaben.

In den nächsten Tagen erscheint im Verlage der A. Deichertschen Verlagshandlung (Georg Böhme) in Leipzig die preisgekrönte Festschrift der Allgem. evang. Konferenz über Paul Gerhardt von Pfarrer *E. Kochs*. R.

— Am Neujahrstage verschied in Bad Kissingen an den Folgen eines Schlaganfalles der Komponist *Cyrill Kistler* im Alter von nahezu 59 Jahren. Mit ihm ist ein hervorragender Tonsetzer, ein vorzüglicher Musikschriftsteller, ein bedeutender Lehrer der Tonkunst und ein ehrlicher deutscher Mann dahingegangen. Schade, daß seinen Werken, namentlich seinen Bühnenwerken, den Opern Kunihild, Baldurs Tod, Eulenspiegel, Röslein im Hag, Vogt auf Mühlstein, Faust I. Teil und Kleinstädter nicht der Erfolg beschieden war, den sie, namentlich im Hinblick auf manche Bühnenerfolge zeitgenössischer Komponisten, wohl verdient hätten. Ohne eines unbegründeten Optimismus geziehen zu werden, der ja auf dem Gebiete der modernen Oper meistens kläglich enttäuscht wird, darf man doch dem Wunsche Ausdruck geben, die Zukunft möge dem Heimgegangenen die Würdigung nicht vorenthalten, welche die Gegenwart im großen und ganzen ihm versagt hat. R. Heuler.

— Aus **Dessau** wird uns geschrieben: Das „Herzogliche Hoftheater" ist eine der wenigen Bühnen, die R. Wagners „Fliegenden Holländer" mit teilweise neuer dekorativer Ausstattung, sich abspielend in nur einem Akte, streng nach dem Bayreuther Vorbilde von 1901 herausbringen. Daß es sich hierbei nicht etwa um eine Bayreuther Mode, oder gar nur um eine Laune des Hauses „Wahnfried", sondern vielmehr um den ernsten künstlerischen Willen des Meisters selbst handelt, mag Unkundigen klar hervorgehen aus den eigenen Worten R. Wagners, wenn dieser („Ges. Schriften"; Bd. VII, S. 160) schreibt: „Auf die fünfaktige, in den allerbreitesten Dimensionen ausgeführte Oper (Rienzi) folgte unmittelbar Der fliegende Holländer, den ich ursprünglich nur in einem Akte aufgeführt wissen wollte." Und womöglich noch deutlicher spricht er sich aus an der Stelle („Ges. Schr."; Bd. IX, S. 318), da er, gelegentlich des Aufsatzes „Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen" und aus Anlaß einer Mannheimer „Holländer-Aufführung der 70er Jahre", ausdrücklich redet von „dieser, einen giltigen Opern-Abend kaum ausfüllenden Musik, welche ich einst zur Aufführung in einem einzigen Akte bestimmt hatte". Man erfüllt also mit solcher Neu-Inszenierung in einem einzigen Akte pietätvoll nur die letzten, höchsten Absichten des Schöpfers; und dies darf um so ehrenvoller wohl dünken, als das Dessauer Hoftheater,[1]) wie gesagt, eine der allerersten Bühnen sein dürfte, die dem Bayreuther Beispiele auch hierin gewissenhaft nachfolgen.

— Die Militärkapellmeister streben — namentlich durch ihr Organ „Deutsche Militärmusiker-Zeitung" — eine Rangerhöhung an. Sie wollen aus dem Unteroffiziersstande heraus, mindestens den Rang eines Feldwebel-Leutnants haben, vom Frontmachen befreit sein und statt der Löhnung Gehalt — wenn möglich etwas mehr als bisher — beziehen. Es ist keine Frage, daß die Militärkapellmeister als Soldaten nicht die Stellung einnehmen, die ihnen als Dirigenten vom Publikum in den meisten Garnisonorten zugestanden wird. (Vergleiche den Aufsatz Dr. Nagels: „Die Musik im täglichen Leben" in der heutigen Nummer.

— Die Vorträge, Referate und Diskussionen des III. Musikpädagogischen Kongresses, April 1906 zu Berlin, sind jetzt gesammelt in Buchform erschienen und gegen Einsendung von M 1,75 in Briefmarken (Ausland M 2) von der Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes, Berlin W. 50, Ansbacherstr. 37, zu beziehen. (Durch Buch- und Musikalienhandlungen nicht erhältlich.)

[1]) Gotha ist damit schon in der vorigen Saison vorausgegangen. D. R.

Besprechungen.

Storck. Carl, Geschichte der Musik.

Die Geschichte der Musik von Dr. *Carl Storck* liegt im Verlage der M. Muthschen Verlagshandlung seit einigen Monaten schon fertig vor, und man kann sagen, daß sie gehalten hat, was die ersten Lieferungen versprochen haben. Die Verbindung reichen Wissens auch außerhalb der musikalischen Gebiete mit der glücklichen Fähigkeit lebendiger Darstellung machen das Werk Storcks anregend und die Zuverlässigkeit der Daten scheint mir in den neueren Teilen nach meinen Stichproben nicht geringer als in den ersten Abschnitten. Die Aufgabe änderte sich naturgemäß mit der Annäherung an die Neuzeit. Von deren Erscheinungen ist auch der Liebhaber — oft sogar in nicht geringem Umfange — unterrichtet. Galt es dort, in unbekanntes Land zu führen, so war hier ein Zusammenfassen wenigstens ungefähr begriffener Dinge erforderlich. Zusammenfassen, Klären, Ausbauen .. die Aufgabe ist schwerer als die andere. Es ist Pionierarbeit, die so leicht unbedankt bleibt, wenn sie geholfen hat, den fröhlichen Sturm sicher vorzubereiten.

An der Beschäftigung mit den letzten Lieferungen des inhaltreichen Werkes in dem Maße, wie sie es verdienen, war ich zu meinem größten Bedauern durch vielerlei Umstände verhindert. Und so wird diese Besprechung auch kürzer, als sie zu liefern meine Absicht war. Das Werk rührt nämlich eine interessante Frage auf. Ob eine Musikgeschichte darauf verzichten darf, Notenbeispiele zu geben. Storck hat's gewagt, unter Beiseitelassung von solchen nicht nur äußere Daten zu geben, er will durchaus den seelischen, den Kulturfortschritt in der Musik in die Erscheinung treten lassen, und so gerät er dahin, wenn er von der Musik zu reden beginnt, zu reden vom „eigentlich Musikalischen" und also zwischen ihm, „dem rein und nur Musikalischen" (S. 669), und dem zu unterscheiden, was — ja soll ich nun sagen: eigentlich nicht musikalisch oder nicht eigentlich musikalisch ist. Wir kommen da an die Frage, ob eine Musikgeschichte nicht in erster Linie die Aufgabe hat, zu zeigen, daß das rein und nur Musikalische nichts anderes ist, als die bestimmte Aufgabe, die von allen durch Töne und Rhythmen erzielbaren Ausdrucksmöglichkeiten den Musikern bestimmter Zeitepochen gestellt werden, mit andern Worten, daß „das Musikalische" ein ganz relativer Begriff ist, wie alle Begriffe dem Wandel untertan, beständig allein in seiner Veränderlichkeit. Hierauf muß die Musikgeschichte in erster Reihe die Augen der Studierenden richten. Gelegentlich dahin zielende Äußerungen, wie sie Storck z. B. S. 639 im Anfange des neunten Buches bringt, genügen dieser wesentlicheren Aufgabe der Musikgeschichte nicht vollkommen. Vorgeschwebt hat die Aufgabe Storck, und es ist schon ein gutes Zeichen für das Buch, daß man dies merkt.

Eine Fülle von Bemerkungen zu dem Werke ließe sich aus diesem Anlasse noch machen. Aber wie gesagt: leider müssen wir auf die Diskussion verzichten. Aber wir wollen die Schrift doch namhaft machen. Fr. R.

Lieder Paul Gerhardts mit Bildern von **Rudolf Schäfer**. Hamburg, Gustav Schloeßmann. Preis eleg. geb. 5 M.

Eine sinnige Gabe für die Paul Gerhardtfeier! Über die prächtigen Lieder des frommen Sängers ergießt sich durch die kongenialen Federzeichnungen des jungen Altonaer Künstlers ein Stimmungszauber, den die Texte allein nicht erzeugen können. Durch die charakteristischen Bilder erhalten diese gewissermaßen einen ganz bestimmten Eigenton, durch den unser Gefühl mächtig ergriffen wird. „Befiehl du deine Wege deß, der den Himmel lenkt" ruft der an den Krankenstuhl gefesselte Vater dem in die

Fremde ziehenden Sohne zu. Der Sohn schwenkt frohen Mutes seinen Hut zum Abschied, ein Engel an seiner Seite ist ihm Geleitsmann. „Wie soll ich dich empfangen" singen die 5 klugen Jungfrauen, die ihre Kerzen hell erstrahlen lassen. Vom Turme schmettern die Posaunen, und unten eilt alles dem Herrn entgegen. Tief ergreifend ist das Blatt zu „Du bist zwar mein". Zu Füßen des soeben gestorbenen Lieblings sitzt der Vater. Draußen ist Nacht, aber über dem Haupte des Vaters schreitet das zu neuem Leben erweckte Kind der Seligkeit entgegen. Was der Vater hier im Geiste sieht, senkt Frieden in sein Herz und erklärt uns, warum seine Züge nicht tobender Schmerz, sondern friedliche Ergebenheit zeigen. Sehr stimmungsvoll ist auch das Eingangsbild: Der Dichter am Schreibtische. Über ihn beugt sich ein Engel als Personifikation der dichterischen Eingebung. Draußen am Fenster sieht man das Christuskind auf dem Füllen der Eselin reiten. Alles in allem eine Gabe, wie sie kaum sinniger den Manen Gerhardts dargebracht werden kann. E. R.

Glasenapp, C. Fr., Siegfried Wagner. Band XVI der Sammlung: Das Theater. Berlin und Leipzig, Verlag von Schuster & Loeffler.

Eine anregende Schrift, die einen sehr anmutenden Einblick in den wahren Geist Bayreuths gewährt. Richard Wagner nicht das Ende der Kunst! In ihrem Reiche sind noch viele Wege unbegangen, schließt das Buch, aber Wagnernachahmung findet sie nicht. Daß Siegfried Wagner in diesen Fehler nicht verfallen ist, das wird grundsätzlich nachzuweisen versucht. Im übrigen wird aber Siegfried Wagner nicht als der Kritik entrücktes Genie gefeiert. Aus dem Inhalte des Buches sei eine Feststellung hier mitgeteilt: daß nämlich Richard Wagner großes Zutrauen zu den schöpferischen Gaben seines Sohnes gehabt hat. „Freundliche" Lüge hat ja bekanntlich das Gegenstück gegen Siegfried Wagner „kritisch" verwendet. F. R.

Köhler, Wilh. (Saalfeld), Lobet den Herrn! Der 148. Psalm für acht Stimmen in zwei Chören a cappella Op. 26. Selbstverlag. Preis Partitur 3 M.

Wie schon in seinen früheren Werken, einer prächtigen Choralmotette über „O Haupt voll Blut und Wunden", ferner dem 100. Psalm (der sich ganz gut neben den beiden von Mendelssohn hören lassen kann) und der Vertonung der Worte Ruths: „Wo du hingehst" beweist auch in dem neusten Werke der Saalfelder Komponist, daß er ein ganz besonderes Talent für die polyphone Schreibweise im unbegleiteten Chorgesangsstil hat. Alle Stimmen fügen sich ungezwungen dem Ganzen, die Imitationen ergeben wirkungsvolle Steigerungen, und die Stimmschritte bleiben stets sangbar. Ein Meisterstück imitatorischer Schreibweise ist das kurze Adagio in B dur, das für Solostimmen oder Halbchor berechnet ist. Der Schlußsatz bringt in wirkungsvollster Weise die Choralmelodie „Lobet den Herren", wodurch das Werk einen großartigen Abschluß erhält. Leistungsfähigen Kirchenchören sei das Werk angelegentlich empfohlen. E. R.

Musikalischer Haus- und Familien-Almanach für das Jahr 1907. Berlin, Verlagsgesellschaft Harmonie.

Es ist erstaunlich, was der Verlag für 1 M zu bieten versteht, über 150 Illustrationen, mehr als 75 Portraits, 50 Rollenbilder, ca. 20 Szenenaufnahmen aus modernen Opern und Operetten, 20 Handschriften- und Noten-Faksimiles, ca. 15 Vollbilder, eine lustige Reihe origineller Karikaturen, Notenbeigaben und anderes. Wir können den Kalender — der uns leider erst im Januar in die Hände kam — empfehlen. E. R.

Riemann, Hugo, Normal-Klavierschule für Anfänger. Leipzig, Hesses Verlag. Preis broschiert 3 M, gebunden 4 M.

Hugo Riemann ist nicht nur der gefeiertste Musikgelehrte Deutschlands, sondern auch ein hervorragender Lehrer für Musikwissenschaft, Komposition und Klavier. Das glänzendste Resultat erzielte er bei seinem Schüler *Max Reger*, der ja als Kompositionstechniker der Unerreichte, als Pianist eine hervorragende Erscheinung ist. Riemann ist also glänzend legitimiert, eine Klavierschule zu schreiben. Daß er, der tiefgründige Musiker, nicht eine Schule für jene schreibt, die nur für den Hausgebrauch ein bißchen Klavier lernen wollen ist selbstverständlich. Seine Schule verlangt vom Schüler Talent und ernstes Wollen. Mit diesen Voraussetzungen wird der junge Pianist, der die Riemannsche Schule an der Hand eines guten Lehrers benutzt, überraschende Fortschritte in Bezug auf Klaviertechnik und musikalisches Verständnis machen. Die Schule geht Schritt für Schritt vom Leichteren zum Schwereren vorwärts, die scharf gefaßten Erklärungen sind leicht faßlich und stehen stets am rechten Ort, die Anweisungen über richtige Hand- und Fingerhaltung, für Unter- und Übersetzen sind äußerst praktisch und überzeugend; die Einführung in die Elemente der Formlehre, die bei andern Schulen so gern übersehen wird, geschieht bei Riemann in einer Weise, die selbst dem Lehrer noch Interesse abnötigen wird. Alles in allem — für Schüler mit einigem Talent eine prächtige Schule. Für Schüler ohne alles Talent ist sie nicht geeignet, für solche braucht es am Ende auch gar keine Schule zu geben. R.

Man schreibt uns: **Meyers Kleines Konversations-Lexikon.** Siebente, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mehr als 130000 Artikel und Nachweise auf über 6000 Seiten Text mit etwa 520 Illustrationstafeln (darunter 56 Farbendrucktafeln und 110 Karten und Pläne) und etwa 100 Textbeilagen. 6 Bände in Halbleder gebunden zu je 12 Mark. (Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien.)

Aus Meyers Kleinem Konversations-Lexikon in drei Bänden soll ein respektabler Sechsbänder werden, ein Werk, das nicht etwa ein Auszug aus dem „Großen Meyer", sondern ein von Grund aus neugeschaffenes, mit einer Fülle neuer Karten und Bildertafeln ausgestattetes Lexikon ist, dem mehr als 150 namhafte Mitarbeiter ihre Kräfte widmen. Der soeben erschienene, vornehm gebundene erste Band zeigt, daß dieses Werk mehr als zwei- oder dreibändige Konversations-Lexika geeignet ist, auf alle Fragen des täglichen Lebens, der Kunst und Wissenschaft, der Industrie und Technik eine zuverlässige, jedem verständliche Antwort zu geben. In den knapp und doch erschöpfend abgefaßten, mit gut ausgewählten Literaturangaben versehenen Artikeln besitzt namentlich auch der politisch interessierte Leser eine wahre Fundgrube streng objektiver Belehrung. An erster Stelle verdienen hier die historischen und geographischen Artikel Erwähnung. Der Umstand, daß vier Erdteile mit dem Buchstaben A beginnen, ist daran schuld, daß sich in diesem Bande die vortrefflich zusammengefaßten und gut stilisierten Artikel „Afrika", „Amerika", „Asien" und „Australien" mit den zugehörigen Karten, den neugeschaffenen Wirtschaftskärtchen und den glänzend aufgeführten Bildertafeln vereint finden. Die neuen Tafeln, auf denen die afrikanischen, amerikanischen, asiatischen, australischen und melanesischen Völker in ihren charakteristischen Vertretern dargestellt sind, beweisen wieder, mit welcher Sorgfalt und mit welchem Geschmack der illustrative Teil des Werkes zusammengestellt und ausgeführt worden ist. Neben den vier Erdteilen finden wir noch eine große Zahl geographischer Artikel, die sämtlich durch einen trefflichen historischen Überblick über das betreffende Land vervollständigt sind: so unter anderen „Ägypten" mit der neuen Karte Nordostafrika, „Arabien", Argentinien", „Brasilien" mit der neuen Karte Ostbrasilien, und „Belgien", oder „Anhalt", „Brandenburg", „Braunschweig", Bayern" und „Bremen". Alle Großstädte Deutschlands und des Auslands (Amsterdam, Berlin, Budapest, Breslau) sind mit vortrefflichen, bis auf den heutigen Tag vervollständigten Plänen versehen. Mit besonderem Geschick sind politische und soziale Probleme behandelt, wie Agrarkrisis, Agrarfrage, Anarchismus und Antisemiten, Arbeiterfrage, Arbeitszeit, Aristokratie und Armenwesen; die neuesten Forschungen und Ergebnisse sind dabei überall berücksichtigt. Jeder, der zu diesem wahrhaft modernen Werke greift, wird volle Befriedigung finden. Der verhältnismäßig geringe Preis wird mit dazu beitragen, daß dieses Werk einen Siegeszug durch alle Länder der deutschen Zunge antreten wird.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang.
1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 6.
Ausgegeben am 1. März 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Arnold Mendelssohn.** Von Eugen Segnitz. — **Die Musik im täglichen Leben.** Von Prof. Dr. Wilibald Nagel. (Schluß.) — **Zur neueren Oratorienmusik.** Von August Wellmer (Berlin). — **Lose Blätter:** Paul Gerhardt, von August Wellmer. Der VII. rheinisch-westfälische Organistentag am 28. und 29. Dezember 1906 in Minden i. W., von P. Teichfischer, Bielefeld. Zur Hundertjahrfeier der Dreyssigschen Singakademie in Dresden, von Prof. Otto Schmid — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Barmen-Elberfeld, Berlin, Leipzig; kleine Nachrichten — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Arnold Mendelssohn.

Eine biographische Skizze.

Von **Eugen Segnitz.**

Unter den Komponisten der Neuzeit nimmt *Arnold Mendelssohn* eine eigentümliche Stellung ein. Er ist, um mich des Schlagworts zu bedienen, „modern“ und ist es anderenteils auch wieder nicht. Denn bei aller Eigenheit im harmonischen Teile seiner Werke und der fortschrittlichen Art der Behandlung des vokalen und instrumentalen Teils steht Mendelssohn doch weit ab von jener Komponistengruppe, die sich jüngst um Richard Strauß geschart hat und eine wahre Kohorte von Nachtretern und Nachbetern bildet. Schon darin unterscheidet er sich von jenen, daß er sich gern in der Anwendung der Mittel beschränkt, sie in ein richtiges Verhältnis zum Inhalte des betreffenden Werkes selbst und seines Grundgedankens setzt und doch auch alles zu sagen weiß, was er zum Ausdruck bringen will. Ferner

scheint mir bezeichnend, daß Arnold Mendelssohn zu gutem Teile in alten Meistern wurzelt. Sebastian Bach und Heinrich Schütz, Beethoven und Schubert und ihre Werke bedeuteten für ihn und seine musikalische Entwicklung den geistigen und künstlerischen Nährboden. Unter den Neueren haben Wagner und Wolf besonderen Einfluß auf seinen Werdegang ausgeübt. Mendelssohn ließ sich vor allem die Werke des Heinrich Schütz angelegen sein und gab des Altmeisters Matthäus- und Johannes-Passion, sein Weihnachtsoratorium und drei geistliche Konzerte heraus. Seine Hinneigung zu dieser Kompositionsgattung überhaupt dokumentiert sich überdies in eigenen Werken, die sich durch musikalische Tiefe und Wahrheit des religiösen Ausdrucks in hohem Grade auszeichnen. Eine Abendkantate für acht-

stimmigen Chor, Soli und Orgel, bildete gleichsam den Vorläufer der beiden, für Soli, Chor, Orgel und Orchester bestimmten größeren Werke „Das Leiden des Herrn" und „Auferstehung". Mendelssohns Behandlung und vorzugsweise Verwendung altdeutscher Volkslieder ist immerhin ebenfalls charakteristisch. Hierher gehören noch seine Kompositionen mehrerer Dichtungen des tiefsinnigen deutschen Mystikers Angelus Silesius (1624—1677) für vierstimmigen Chor. Gerade hier erscheint der Tonpoet als völlig Moderner, indem er den Sängern die Lösung sehr großer Schwierigkeiten zumutet, vokale Klangeffekte seltenster Art darbietet und harmonisch gewagte Kombinationen aufstellt, gerade als wollte er zeigen, daß er „auch" solcherlei auszuführen und hinzustellen vermöge. Noch seien als hierher gehörig fünf Tonsätze geistlichen Charakters und Inhalts erwähnt, die für die verschiedenen kirchlichen Zeiten gedacht und durch weihevollen Ernst und zahlreiche musikalische Schönheiten ausgezeichnet sind.

Schon Arnold Mendelssohns äußere Lebensverhältnisse wiesen den Komponisten auf das Vokale und den Chor nachdrücklich hin. Zu Ratibor am 26. Dezember 1855 geboren, studierte Mendelssohn, nachdem er auf den Gymnasien zu Ratibor, Berlin und Danzig vorgebildet war, in Tübingen die Rechte, hing aber alsbald die Juristerei an den Nagel um ganz zur Musik überzugehen. Seine Lehrer in Berlin waren Haupt (Orgel), Löschhorn (Pianoforte), Grell, Kiel, Taubert und Wilsing. Im Jahre 1880 wurde er Universitätsmusiklehrer und -organist in Bonn, drei Jahre später Musikdirektor in Bielefeld und 1885 Lehrer am Konservatorium in Köln. Seit 1890 lebt Mendelssohn als Gymnasialmusiklehrer und Kirchenmusikdirektor in Darmstadt, wo er (1899) den Professortitel erhielt.

Auch auf dem Gebiete des weltlichen Chorwerks wirkte Mendelssohn mit schönem Erfolge. Zunächst sei da erinnert an die 5 trefflichen altdeutschen Lieder, vier andere Chöre, darunter das kräftige Burenlied als politisches Gelegenheitsgedicht und den Goethe-Festgesang, der bei der feierlichen Einweihung des Goethedenkmals in Darmstadt entstand. Genannte Werke sind für Männerchor geschrieben, andere wieder für gemischten Chor, auch für Soli und Orchester, z. B. Neckreigen, Frühlingsfeier und die Ballade „Der Schneider in der Hölle", die besonders Zeugnis gibt von des Tonsetzers glücklichem Humor, originaler Frische und Sinn für die Darstellung des Komischen.

Das Kunstlied fand seitens Mendelssohns eifrige Pflege. Nicht wenige der hierher gehörigen Kompositionen wollen gewissermaßen von Sänger und Hörer erst erobert werden. Mendelssohn geht hier durchaus eigene Wege und schließt sich in seinen Gesängen stets dem Vordichter eng an, hält die Grundstimmung des Ganzen fest, ohne sich jedoch im eigentlichen musikalischen Selbstschaffen irritieren zu lassen. Seine Lyrik ist nicht selten tiefsinnig und dämmerungsschwer, aber auch der einfach-fröhliche Volkston in seinen mannigfachen Abstufungen kommt gern darin zu seinem Rechte. Zu den von Mendelssohn bevorzugten Dichtern gehören Goethe, Shakespeare, Heine, Hebbel, Keller, Eichendorff u. a und von seinen Liedern und Gesängen haben sich „Verlassen", „Komm herbei, Tod", „Die wandelnde Glocke", „Zur Maienzeit", „Fischerlied" usw. bereits einen dauernden Platz nicht allein in der einschlägigen Literatur, sondern auch im Haus und Konzertsaal errungen.

Mendelssohns Tätigkeit auf dem Gebiete der Oper ist hinlänglich bekannt. Im „Bärenhäuter" tritt er als hochbedeutender Meister der Charakterisierungskunst und alles Technischen zugleich auf. Das Drastische tritt in nicht geringer Weise in den Vordergrund und gibt, in den infernalischen Szenen, dem Autor besondere Gelegenheit, sein Talent in dieser Beziehung zu zeigen. Phantasie und Erfindungsvermögen, Feinheit des instrumentalen Teils und ausgesprochener Klangsinn erheben dieses Werk hoch über S. Wagners gleichnamige Oper, die seinerzeit für ihren Urheber manch unliebsame Kontroverse heraufbeschwor und trotz allen Kliquenwesens nun glücklich wieder verschwunden ist. Arnold Mendelssohns anderes Bühnenwerk ist die schon 1896 entstandene Oper „Elsi die seltsame Magd". Während der Komponist im „Bärenhäuter" sich auf den unerschöpflichen Märchenschatz der Brüder Grimm stützte, griff er in diesem Falle einen, von dem bekannten Volksschriftsteller Jeremias Gotthelf herrührenden novellistischen Stoff auf, den ihm Hermann Wette mit sicherem Blicke und richtigem Gefühl in die dramatische Form ummodelte, eine Seelentragödie von seltener Kraft und dramatischer Gewalt. Mendelssohn griff hier in eigentümlicher Weise zu einer mehr geschlossenen Form zurück und gewann besonders auch der deklamatorischen Technik einige neue Seiten ab. Wie die musikalische Charakterzeichnung und Stimmungsmalerei hier wundervoll gelungen ist, so gibt das Drama auch Anlaß zur Wiedergabe köstlicher Naivität und (bei Schützenfest und Hochzeit) froher Realistik.

Zum Schlusse seien noch die beiden Instrumentalwerke Mendelssohns erwähnt. Es sind 5 Klavierstücke und 3 Duette für Violine und Klavier. Jene („Federzeichnungen" betitelt) sind gewollte Nachahmungen des Stils anderer Meister, gleichsam musikalische Porträts eines Bach, Schubert, Schumann, Brahms und Mendelssohn (unseres Meisters Großonkel, mit dem er im übrigen künstlerisch rein nichts gemeinsam hat). Die Stücke zeichnen sich ausnahmslos durch intensive melodische Reize und feine Arbeit aus und stehen hoch über vielen

der charakterlosen Charakterstücke der heutigen Klavierliteratur. Sehr schön sind die Klavier-Violinduette („In memoriam", Melodie, Scherzo), Stimmungsbilder von in sich ganz verschiedener Art: das erste von gewaltig pathetischem Ernste und anhaltendem Traurigkeitsgefühl durchschauert, das mittlere von einfach lyrischen Anfängen ausgehend und sich dramatisch steigernd, das letzte heiter, liebenswürdig und äußerst lebendig.

Arnold Mendelssohns Gemeinde ist im Wachsen begriffen und der Kreis jener, die sein ernstes künstlerisches Schaffen zu würdigen wissen, wächst allmählich, aber zusehends. In seinen Werken zeigt sich der Künstler von vornehm, ruhig zurückhaltender Art. Seine gesamte Kunstausübung liegt dem Alltagsgetriebe durchaus fern, auch ein Grund, um ihm nicht sobald allgemeinen aber billigen Beifall zu teil werden zu lassen. Aber der Musiker und der ernste Musikfreund werden gerade diesen Umstand mit um so herzlicherem Beifalle begrüßen. Denn wir bedürfen in unserem heutigen zersplitternden, nach so vielen Seiten hin experimentierenden und unsicher suchenden Kunstleben solcher Erscheinungen. Sie sind Charaktere und helfen Unnatur und Handelskunst still aber nachdrücklich bekämpfen und alle ihre üblen Einflüsse zurückdämmen.

Die Musik im täglichen Leben.

Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Kultur unserer Tage.

Von Prof. Dr. **Wilibald Nagel.**

(Schluß.)

Das geschilderte Resultat des Musikunterrichtes, der in Wahrheit ja nur ein Spielunterricht ist, wird solange das gleiche sein, als nicht ernste theoretische Arbeit das „Spielen" begleitet oder ergänzt. Wo soll nun freilich die Mehrzahl der Lehrer die Fähigkeit hernehmen, die Dinge zu ändern, da die Musikschulen usw., denen sie ihre eigene Erziehung verdanken, den theoretischen Unterricht fast ausnahmslos als untergeordneten Lehrgegenstand betrachten? Selbstredend spreche ich hier nur von den tausenden von Winkelschulen mit hochtrabenden Namen und tausenden von Schülern. Der »Herr Direktor«, meist ein ganz hervorragender Geschäftsmann, wagt (wenn er ihn überhaupt ahnt) offenbar nicht, die Eltern auf den unkünstlerischen Betrieb des ganzen Ausbildungssystems aufmerksam zu machen: er könnte ja Schüler verlieren und sein „Geschäft" schädigen.

Und nun die Eltern. Ich möchte aus der Erscheinung der entsetzlichen Vorspiel- und Prüfungsabende in den Schulen einige Schlüsse ziehen. Das Kind, das soeben in eine Musikschule eingetreten ist, kommt glückstrahlend nach Hause und erzählt, in 4 oder 5 Monaten solle es »schon vorspielen«. Der Paradedrill hat begonnen: es wird geklimpert, gedrillt, gezankt, endlich gefeilt, und zuletzt sitzt das Stück leidlich. Was die Eltern die ganze Zeit über in Mühe und Not haben wachsen sehen, das lassen sie sich schließlich in der »Prüfung« nochmals vorführen, die ja in Wahrheit keine ist und deren Ausfall von einer Menge von Zufälligkeiten abhängt. Das ganze nennt man Musikunterricht und es ist doch in Wahrheit nichts als ein öder Schwindel, bei dem unter Umständen das Kind an seiner Gesundheit Schaden leidet. Wäre das ganze harmloser Art, so könnte man gleichgültig oder vergnügt zusehen, wie die, die nicht alle werden, hineinfallen. Es steht aber doch mehr auf dem Spiele. Ein Kind, das unter allen möglichen Schwierigkeiten gedrillt wurde, kann infolge vielen Drohens, Scheltens und stumpfsinnigen Übens stumpfsinniger »Tonstücke« der Kunst für alle Zeiten entfremdet werden; oder aber ein so erzogenes Kind wird das Resultat der herrlichen Pädagogik des Herrn Direktors für ein Stück seiner Natur halten und hochnäsig und anmaßend werden. Diese einfache Überlegung stellen nur wenige Eltern an, und auch die andere nicht, daß übermäßige Pflege von Salon- und Bravourmusik, das Spielensollen von technisch allzu schweren Werken den Sinn für Äußerlichkeiten weckt und die Freude am Oberflächlichen hebt. Die albernen Indianer-Geschichten, die früher 25 Pfennige kosteten und jetzt gar für nur 10 Pfennige zu haben sind, verbietet man; da ist das pädagogische Gewissen wach. Aber den Musikschund der bezeichneten Art duldet man ebenso wie das ewige Herumarbeiten der Kinder an technisch von ihnen nicht zu meisternden Werken. Als ob das mögliche Resultat hier und dort verschieden wäre! Angesichts dieser Verhältnisse darf man sich in der Tat nicht weiter wundern, wenn einsichtsvolle wissenschaftliche Lehrer vor dem Musikunterrichte warnen: sie wissen eben ganz genau, welche Unsumme von Zeit da auf Allotria verwendet wird und wie zuweilen das »Siel« die ernste Aufgabe der Schule erschwert oder gar hintertreibt. Derlei Warnungen treffen wohl nur ganz selten echte und wahre Kunst. Stände sie im Mittelpunkte des landläufigen Musikunterrichtes, so würden die häufigen Mahnungen sofort verstummen

Darüber sollten sich die Eltern klar sein, darauthin den Lehrgang ihrer Kinder überwachen.

Leicht ließen sich Parallelen zu anderen künstlerischen Gebieten ziehen und auch Gegensätze hervorheben; aber sei es genug an dem. Der Gegensätze sind es übrigens nicht so gar viele; denn alle Kunstzweige stehen und leben heute unter demselben Zeichen, nur daß die Musik in gar mancher ihrer Erscheinungsformen und Ideale hinter den anderen Künsten herschreitet. Das ist gar oft schon so, freilich nicht immer, gewesen. Der spätere Kulturhistoriker wird, wenn er diesen gemeinsamen Grund der Kunst unserer Zeit festzustellen und ihren besonderen Ton zu bestimmen sucht, ebensowohl den tiefen Ernst vieler unserer künstlerischen Bestrebungen als auch die zum Teil aus ihm hervorgegangenen Irrwege zur Erkenntnis des wahren Wesens der Kunst hervorheben; er wird schärfer als wir das jetzt zu tun vermögen, wie aus anderen Erscheinungen auch aus der der übertriebenen Einschätzung aller Kunst (die »Erlösungs«idee treibt immer weitere Schößlinge; in gewissem Gegensatze zu ihr steht R. Strauß und die Realistik seiner Gestaltung) den Zusammenhang unseres künstlerischen Lebens und Empfindens mit dem der Romantik darlegen und entwickeln können, und er wird daneben auch versuchen müssen, eine aus der Summe unserer Kultur zu begründende Erklärung für die Erscheinungen unserer Kunst zu geben, die sich in ihren Massenwirkungen, Kakophonien und Monstrositäten absonderlich und zum Teil abschreckend darstellen. Die parallelen Erscheinungsformen unseres gesellschaftlichen, zum Teile auch unseres staatlichen Lebens, die jene wenigstens teilweise bedingen, sollen hier nicht berührt werden. Sicher ist aber, daß derlei Kunst als Mittel zur Heranbildung der Jugend nichts taugt.

Neben dem Schlagworte »Wahrheit in der Kunst« läuft ein anderes, das Popularisierung von Kunst und Wissenschaft fordert. Vom ersten will ich nichts sagen, als das eine, daß es, wenn mit ihm ein versteckter Angriff auf die Kunst früherer Zeiten geführt werden soll, schlankweg zurückzuweisen ist; denn jeder Zeitraum hat seine besondere, ihm entsprechende Kunst, und *Lully* oder *Bach* sind nicht minder Wahrheitsucher gewesen als *Wagner*. Nur besteht eben die alte Pilatus-Frage auch hier zu Rechte. Nun aber die zweite Frage: welches sind unter den heutigen Verhältnissen die möglichen Erfolge der vielverlangten Popularisierung von Kunst und Wissenschaft? So viel ich mir die Sache auch überlege, am Ende sehe ich höchstens Halbbildung und unverstandene Dinge, und im Zusammenhange damit Unzufriedenheit und allerlei Übel, die sich nicht ohne weiteres, wenn überhaupt je beseitigen lassen werden. Wir haben jetzt die vielen »Bünde« und Vereine für ethische oder ästhetische Kultur. Einer veranstaltet einen Dürer-, der andere einen Beethoven-Abend; es wird ein Vortrag gehalten, Lichtbilder werden gezeigt oder Sonaten vorgetragen. Als Publikum denkt man sich in erster Linie die unteren Schichten, und die sollen an einem oder zwei Abenden Dinge begreifen und hören lernen, von deren Vorhandensein sie bisher kaum etwas gewußt haben, Dinge, auf deren Studium gebildete Menschen ihr Lebenswerk begründen? Man nimmt wohl auch hier an, daß steter Tropfen den Stein höhlt und meint, schließlich müsse doch etwas hängen bleiben, und mancher Hörer solcher »Abende« werde vielleicht veranlaßt werden, sich selbst eingehender mit den behandelten Künstlern und Gegenständen zu befassen. Von der bildenden Kunst nehme ich an, sie werde in den guten und billigen Vervielfältigungen von Meisterwerken, wie sie jetzt nicht selten sind, in der Tat in manches Haus dringen, das früher für sie verschlossen bleiben mußte; hier sorgen auch die Museen und die freilich nicht genügend betriebenen »Museumsführungen« mit. Aber für die Allgemeinheit werden derlei Kunstwerke trotzdem keine tiefere Bedeutung gewinnen, bis nicht der Schulunterricht für alle Kreise ein größeres Maß künstlerischen Verstehens vorbereitet hat. Ehe das nicht geschehen ist, wird jeder beliebige Salonmaler dem Volke vor *Böcklin* und *Lenbach* stehen. Die Musik ist hier noch viel schlimmer daran; je mehr die Ansprüche der ausübenden Künstler von Rang wachsen, je höhere Anforderungen die großen Orchester stellen, um so schwieriger wird es werden, gute Musik in die Masse zu tragen. Darüber sollte man sich doch nicht täuschen: will man das Volk für ernste Kunst empfänglich stimmen, so ist es eben mit ein oder zwei Aufführungen nicht getan; dazu bedarf es langer und systematischer Arbeit.

Was den anderen Punkt, den einer eventuellen autodidaktischen Weiterbildung anbetrifft, so ist zu sagen, daß sie im allgemeinen ohne genügende wissenschaftliche Grundlage zu keinem erfreulichen Ergebnisse führen kann, wenn auch zugegeben werden muß, daß bei einem einzelnen die natürliche Veranlagung so groß sein kann, daß sie einen genügenden Ersatz für die fehlende Grundlage abzugeben vermag. Der Bildungstrieb ist ohne Zweifel heute allgemeiner und stärker als vor 20 und 10 Jahren; solange ihm aber systematische Schulung abgeht, solange wird er keine erfreulichen und nutzbringenden Früchte zeitigen. Eine systematische Erziehung kann in diesem Falle ausschließlich nur die Schule geben.

Wie die Mißstände heben, deren ich einige flüchtig berührt habe? Mit Gewaltmaßregeln, wie sie einst die Puritaner im republikanischen England gegen die verhaßte Kirchenmusik anwenden zu müssen glaubten, ist nichts getan; mit der neuerdings da und dort en gros betriebenen Erziehung der unteren Volksschichten zu allerhand Wissen-

schaften und Künsten nicht viel mehr. Auch in diesen Bestrebungen oder vielmehr in ihren Auswüchsen sehe ich ein Symptom der gesellschaftlichen Verbildung unserer Zeit. Auch hier macht sich der Konkurrenzkampf geltend, wie überall in unserem Leben. Einer sucht es dem anderen zuvorzutun an Üppigkeit und auserlesenen Genüssen; die kleinen Kinder schon müssen all den blöden Unfug der Alten mitmachen, sich auf gedruckten Karten zu Kaffees einladen und Gesellschaften geben. Alles nur, damit die armen Würmer ja recht schnell alt und erfahren werden. Was schadet es, wenn bei solch dummen Treiben ganze Familien monatelang krumm liegen müssen? Die Hauptsache ist das Decorum, die Stellung wahren. Konkurrenz im Luxus unserer abscheulichen Trachten, der Hauseinrichtungen, der gesamten Lebensführung. Das ganze heißt der Mensch dann, sich und andere belügend, Unterstützung von Kunst und Industrie. Schade nur, daß dabei jede Gemütlichkeit und Behaglichkeit verloren geht. Konkurrenz auch in der heutigen Art, Volksbildung zu treiben, Konkurrenz im Kunstleben des Konzertsaals und der Familie. Aber leider nicht der gesunde, die intellektuellen und moralischen Fähigkeiten stählende Kampf, in dem sich die geistigen Kräfte aneinander messen, gegen einander wachsen können: in erster Linie die Sucht, sich in Äußerlichkeiten zu übertreffen. Da nützt alles Frontmachen einzelner nichts mehr, kein Palliativmittel kann helfen; es gilt, die Zeit zu erwarten, da unser Volk von selbst umkehren wird auf der falschen Bahn. Wir haben sie in den Tagen gewaltigen materiellen Aufschwunges betreten, als das neue Reich begründet ward. Je mehr sich Handel und Industrie entwickelten, je mehr Geld ins Land kam, je mehr das platte Land verödete und die Städte anschwollen, um so mehr büßte das deutsche Volk an seinem kostbarsten Erbe, seinem idealen Besitzstande, ein. Man soll nicht das Kind mit dem Bade ausschütten und sich vor dem Guten unserer Zeit nicht verschließen; wer wollte wohl nicht (im Grunde tut es ja auch der verbissenste Sozialdemokrat) unsere Wohlfahrtseinrichtungen als den Beginn einer gerechten Sozialpolitik loben; aber man darf doch nicht vergessen, daß sie im Grunde genommen nichts als eine notwendige Folgeerscheinung der Entwicklung des modernen Deutschland zum Industriestaate, nichts als eine praktische Einrichtung, durchaus aber keine solche ist, die aus rein idealen Erwägungen hervorgegangen. Auch mit ihr macht ja der Staat Geschäfte. Kein Vernünftiger wird ihm das verübeln, aber töricht ist es, wenn immer die idealen Gesichtspunkte der sozialen Gesetzgebung in den Vordergrund gestellt werden. Daß Deutschland ein Recht hat, sich ihrer zu rühmen, darf nicht bestritten werden.

Worin betätigen wir nun aber unser Deutschtum vorwiegend? Wir sind heute in unserer tollen Freude an Äußerlichkeiten schon so weit gekommen, daß wir wunders was getan zu haben glauben, wenn wir »Menu« durch »Speisenfolge« ersetzen; damit und mit anderen gleichwertigen Taten erweist sich gar mancher vor sich selber als Träger deutscher Kultur. Als ob es auf den äußeren Firnis ankäme! Die gesellschaftliche Schlemmerei ist um nichts geringer geworden als zur Zeit, da man die ehrliche deutsche Erbse noch als petit pois verspeiste. Die deutschen Architekten suchen nach einem echten deutschen Hausstile und haben ihn vielleicht auch schon (man sagt, es sei nicht ohne starke Anlehnung an englische Vorbilder geschehen) gefunden. Ach, ich fürchte, der gute alte deutsche Hausgeist wird sich deshalb nicht bei uns halten lassen; er bedarf anderer Mittel, wieder am deutschen Herde heimisch zu werden.

Die Zahl der Unzufriedenen, derer, die es leid sind, »mitzumachen«, wächst. Daran ist kein Zweifel möglich. Sicherlich wird, wie ich schon sagte, keiner, der bei Sinnen ist, alles über den Haufen rennen wollen, was die neue Zeit geschaffen. Es gilt, einen Ausgleich zwischen dem alten idealen Besitzstande des Volkes und der modernen Zeit zu schaffen. Am Ende ist's ja kein Wunder, wenn wir als Volk über die Stränge schlagen: es ist die natürliche Reaktion gegenüber der früheren Zeit, die uns gar keine Bewegungsfreiheit gestattete. Allmählich werden wir nun aber doch älter und beginnen Einkehr zu halten; je mehr Menschen von der Notwendigkeit dieser inneren Einkehr überzeugt werden, je mehr werden dem echten und wahren Deutschtume gewonnen sein. Es ist nicht schwer su sagen, was dies ist. Unsere Lebensführung bestimmt allzu oft nur äußerliches und zufälliges; wir ergötzen uns auch zum Teil wieder allzu sehr in der Nachahmung und Nachäffung fremden Wesens wie in früheren Zeiten des Niederganges unseres Volkstumes; wir können ohne »full dress« nicht mehr zur Gesellschaft zählen, müssen im »smoking« den »5 o'clock tea« besuchen; kein Restaurant ohne Zigeunermusik, kein Theater ohne italienische Komponisten, die beauftragt werden, deutsche Stoffe in Musik zu setzen, kein Theater ohne französische Schundkomödie. Und dabei ein sich von Tag zu Tag steigerndes Geschwatze über die Größe der deutschen Kulturarbeit! Das alles ist sicherlich nicht deutsch. Ich sehe auch in der stillen Art des Deutschtumes vergangener Zeit nicht das Ideal für unsere eigene; unsere Daseinsbedingungen sind eben ganz und gar andere geworden. Ideal aber wäre eine Zeit, in der weniger als heute vom Deutschtume und seinen Idealen geschwatzt und mehr nach Idealen gehandelt würde, eine Zeit, die sich begnügte, unserer völkischen Eigenheit entsprechend zu leben, die nach Wahrheit, Einfachheit und Ernst strebte, fremden Tand verschmähte und nur dem

besten eigener und fremder Art nachzueifern suchte. Es wäre ein interessantes Kapitel, einmal zu untersuchen, inwieweit unsere heutigen deutschen Tonsetzer diesem Idealbilde deutschen Wesens entsprechen. Wir können darauf hier nicht eingehen; nur das sei betont, daß es unter ihnen nur wenige gibt, die sich nicht gerne von Zeit zu Zeit ein fremdes Mäntelchen umhängen, um sich interessant zu machen.

Im großen und ganzen lebt unser Jahrhundert nach dem bedenklichen Grundsatze, daß es nichts schadet, sich krank zu machen, wenn man nur die nötigen Mittel besitzt, sich hinterher wieder gesund zu kurieren. Das Ziel aller Hygiene, der sozialen, ethischen und ästhetischen aber sollte sein, vorzubauen und Krankheiten nach Möglichkeit einzuschränken. Da sollten alle beteiligten Faktoren zusammen arbeiten, auf unserem engeren Gebiete Haus und Schule.

Die Erziehung zu geistig freien und künstlerisch gesund empfindenden Menschen ist vielleicht gar nicht so schwer. Wenn man nur das viele moralisieren, verbieten und erlauben bei Seite lassen wollte! Gutes Beispiel ist, wenn auch nicht alles, so doch das Meiste, was not tut. Wem in der Kindheit die Freude an wahrer und echter Kunst ins Herz gesenkt ist, der wird die schlüpfrige Scheinkunst im späteren Leben leicht meiden lernen oder ihren bösen Einflüssen nicht erliegen. Das Gesetz gilt mutatis mutandis für alles organische Leben. Darum sollte mit allem Schein und mit aller Afterkunst aufgeräumt und das echte, wenn auch zuweilen herbe, das uns ernste und fröhliche deutsche Meister geschenkt haben, gepflegt werden; darum sollte auch Vorsicht gegenüber dem problematischen der neuen Kunst herrschen, mit der sich die Erwachsenen abfinden und in deren Verständnis die Jungen erst hineinwachsen sollen! Eine wichtige Aufgabe bleibt bei alledem der Schule vorbehalten. Sie läßt sich nicht in wenigen Sätzen angeben und erfordert deshalb eine besondere Betrachtung.

Zur neueren Oratorienmusik.

I. Friedrich Kiels „Christus".

Von **August Wellmer** (Berlin).

Hermann Kretzschmar bemerkt in seiner Abhandlung „Die öffentliche Musikpflege in Deutschland" (bei Breitkopf & Härtel in Leipzig), daß die Produktion auf dem Oratoriengebiet heute spärlich sei im Vergleich noch zu der Zeit, da Friedrich Schneider und Karl Loewe ihre zahlreichen Oratorien schrieben. Von großen Oratorien habe in letzter Zeit nur Kiels „Christus" einen dauernden und allgemeinen Erfolg errungen.

Allerdings haben die hervorragenden Tonsetzer der jüngsten Vergangenheit, wie der Gegenwart, diese Kunstgattung nicht in dem Maße gepflegt, wie wir es noch in der vorangehenden Kunstepoche gewahren; immerhin aber kann auch die letzte Kunstepoche sich wahrhaft edler und hochbedeutender Schöpfungen auf diesem Gebiet rühmen. Sehen wir von verwandten Schöpfungen, wie z. B. von dem „Deutschen Requiem" von Brahms, von der „B moll-Messe" eines Albert Becker ab und bleiben wir bei dem Oratorium stehen, so könnte man neben Kiel z. B. auch Meinardus mit seinen Oratorien „Simon Petrus" und „Luther in Worms" sehr wohl nennen. Doch richten wir heute unsern Blick auf Kiels hervorragendstes Oratorium, den „Christus."

Es ist oft beklagt worden, daß Mendelssohn hinweggenommen wurde, ehe er sein Christusideal hatte in Töne umsetzen können. Nach dem Nachlasse hat es den Anschein, als ob Mendelssohn sich die Aufgabe gestellt hatte, in seinem „Christus" den ganzen Inhalt des Lebens Jesu zusammenzufassen, eine Aufgabe, die Händel in seinem „Messias", Loewe in seinem geistlichen Oratorium „Die Festzeiten" gelöst hatten.

Friedrich Kiels „Christus" — Op. 60 — aus Worten der heiligen Schrift zusammengestellt, beginnt mit Christi „Einzug in Jerusalem", der mit „Christi Abendmahl mit seinen Jüngern" den I. Teil des Oratoriums bildet; im II. Teil treten als Hauptmomente hervor: „Petrus verleugnet Christum", „Christus vor dem Hohenpriester", „Christus vor Pilatus", der III. Teil bringt „Christi Auferstehung".

Daß Kiel ein im Geiste der alten Schule schaffender Kirchenkomponist ist, der auf klassischem Boden stehend dennoch selbständig in der Erfindung der musikalischen Motive, und in der Verarbeitung seiner Themen ein Meister der kontrapunktischen Kunst ist, dabei aber modernen Einwirkungen in der Melodieführung, in den vokalen und instrumentalen Elementen sich nicht starr verschließt, erkennt jeder, der sich mit dem Werke eingehend beschäftigt. Ein hervorragender und überaus wohltuend berührender Zug in demselben ist vor allem der feierliche Ernst, der über dem Ganzen ruht, sowie ein für ein kirchliches Oratorium unerläßliches Maßhalten, namentlich, wo dramatische Elemente hineinspielen. Erregte und ausgedehnte dramatische Szenen mit theatralischem Anflug oder große Orchestersätze, die Seelenstimmungen malen

und reale Zustände darstellen sollen, haben in einem solchen Werke immer ihr Bedenkliches und nehmen dem Zuhörer gar leicht die Weihe, die er davon empfangen möchte.

Das Oratorium beginnt nach einer kurzen vorbereitenden Einleitung (Andante con moto, $^9/_8$) mit mit der alttestamentlichen Weissagung (Tenor-Solo): „Bereitet dem Herrn den Weg", worauf in No. 2 ein großer, meisterlich ausgeführter Doppelchor einsetzt (Allegro, $^3/_8$): „Hosianna, gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn!" No. 3 bringt ein sanft ergreifendes Mezzo-Sopran-Solo (Andante con moto $^3/_8$ p.); „Das zerstoßene Rohr wird er nicht zerbrechen." Sehr stimmungsvoll ist dann der Chor No. 4 (Allegretto con moto, $^6/_8$ pp.): „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, dann werden wir sein wie Träumende." Im weiteren Verlauf nimmt dann der Chor zunächst in der Altstimme, nach und nach in den anderen Stimmen die Prophetie auf: „Wie lieblich sind auf den Bergen die Boten, die den Frieden verkündigen" und gibt dieser Prophetie bestimmten Ausdruck mit den Worten des 24. Ps.: „Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch .. ." — Außerordentlich schön und in echt musikalischer Lyrik geben sich nun die übrigen Nummern des I. Teils: das Baßsolo: „Hörst du nicht, was diese sagen, Meister?" das Bariton-Solo (Christus): „Ich sage euch, wo diese werden schweigen, so werden die Steine schreien . . .", die Klage Christi über Jerusalem: „Wenn du es wüßtest . . .", der Chor in No. 7 (Larghetto con moto, $^6/_8$ pp.): „Unser Reigen ist in Wehklagen verkehret . . . aber du, Herr, verstößest nicht ewiglich (un poco piu animato) , . . nach deiner großen Güte" Im weiteren Verlauf des I. Teils „Christi Abendmahl mit seinen Jüngern" ist es zunächst als ein sehr feinsinniger, genialer Zug des Komponisten zu betrachten, daß er im Anschluß an das Rezitativ „Mich hat herzlich verlanget, dies Osterlamm mit euch zu essen" einen einstimmigen Altchor gibt (pp. sempre sotto voce): „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an . . ., während die Begleitung das Harren und Anklopfen des Heilandes meisterlich zeichnet. Darauf folgt die Szene mit dem Verräter und mit großer Treue folgt der Komponist fortgesetzt dem weiteren Gange der aus der Passionsgeschichte bekannten Ereignisse bis zu dem ergreifenden Sopran-Solo (No. 12, Andante con espressione, $^4/_4$ p.): „Fürwahr, er trug unsere Krankheit" und zu dem Schlußchor des I. Teils (6stimmig): „Wir gingen alle in der Irre . . ." — Gleiche Vorzüge enthalten die übrigen Teile des hochbedeutenden Werks.

So ist im II. Teil Petri Verleugnung meisterhaft gezeichnet. Wir machen z. B. nur auf die entscheidenden Worte Petri: „Ich kenne den Menschen nicht" und das darauf folgende Nachspiel, das den Seelenzustand des gefallenen Jüngers charakterisiert, aufmerksam. Ebenso enthält die Szene: „Christus vor dem Hohenpriester", eingeleitet mit dem fanatisch anklagenden Chor (No. 15): „Er hat gesagt", desgleichen die Szene: „Christus vor Pilato" des wahrhaft Bedeutenden die Menge. Der Chor No. 24 aber: „Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt. O, du gekreuzigter Herr Jesu Christ . . .!" macht einen ganz eigenartig feierlichen Eindruck. Die Worte Christi am Kreuz bewahren im Vergleich zu anderen Meistern ihren eigenartigen Charakter. Chor No. 27 aber bringt uns den ungemein großartig wirkenden Choral „Mein Jesus stirbt, die Felsen beben" mit einer hochcharakteristischen Begleitung.

Im III. Teil endlich: „Christi Auferstehung" wird der Sieg des Weltheilandes gefeiert. Er beginnt mit dem Duett der beiden Marien: „Wer wälzet uns den Stein von des Grabes Tür?" Sehr bedeutend ist auch hier alles, was der Komponist uns bietet, so der Chor der Jünger, No. 29: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden", die Szene zwischen Christus und Petrus, No. 32: „Simon Johanna, hast du mich lieb?" Würdig und feierlich aber schließt das Werk mit dem Chor No. 33: „Halleluja! Das ist der Stein, von den Bauleuten verworfen, der zum Eckstein geworden ist und ist in keinem andern Heil . . . Halleluja, Amen." Es ist ein Meisterwerk für sich und Kiels Größe als Kirchenkomponist, sowohl was die musikalische Erfindung, als auch was die unbedingte Beherrschung der Form anbetrifft, tritt uns hier noch einmal ganz vor Augen.

Im Kunstleben einer Zeit spiegelt sich gewissermaßen ihre Lebens- und Weltanschauung. Sollten wir nun wirklich dahin gekommen sein, daß unsere Zeit zum Hören und Schätzen so herrlicher Oratorienmusik nicht mehr Sinn und Geist hätte? Dem kann nicht so sein. Mit den Singakademien und den großen Oratorien-Vereinen der Musikzentren dürfen heute schon die größeren Kirchenchorvereine wetteifern und neben den alten auch die neueren Schätze der Kirchenmusik, namentlich unsere geistlichen und biblischen Oratorien, zum Gemeingut aller machen. Damit wird eine große kulturhistorische Aufgabe erfüllt und die Musik kann von großem Einfluß auf das religiös-sittliche Leben unseres ganzen Volkes sein. Unseren Meistern lag beim Schaffen ihrer Werke auch das am Herzen. Nun wohl, treten wir das Erbe würdig an!

Lose Blätter.

Paul Gerhardt.

(Geb. am 12. März 1607.)

Von August Wellmer-Berlin.

Es ist eine wohltuende Wahrnehmung, dafs um die Zeit des dreifsigjährigen Krieges, da das deutsche Vaterland verwüstet wurde und mit der Volkskraft das deutsche Volkstum der Vernichtung immer mehr anheimfiel, wenigstens eine Frucht aus dem still fortwirkenden deutschen Geistesleben erwuchs und erblühte: das deutsche evangelische Kirchenlied. Das eigentliche Volkslied, das sich im 14., 15. und 16. Jahrhundert so herrlich entfaltet hatte, war in dem Elend des Krieges fast ganz verklungen und wich in der Folgezeit bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts völlig der Herrschaft des Fremden und Ausländischen in Deutschland. Erst durch Herder, Goethe, Bürger, durch des „Knaben Wunderhorn", jene Sammlung von Volksliedern von Clemens Brentano und Achim von Arnim, später durch Uhland, Heine und andere Dichter erfuhr es eine Neubelebung, wozu auch Frau Musika, die alte, längst verklungene Volksweisen wieder ans Licht zog, oder neue volkstümliche Melodien ertönen liefs, das Ihrige beitrug.

Es war am Ende des dreifsigjährigen Krieges *Paul Gerhardt*, der in seinem Danklied für die Verkündigung des Friedens: „Gottlob, nun ist erschollen das edle Fried- und Freudenwort" in das deutsche Volk hineinrief:

„Wohlauf und nimm nun wieder
Dein Saitenspiel hervor,
O Deutschland, und sing Lieder
Im hohen, vollen Chor!"

Man setzt ihm zu Lübben, wo er zuletzt wirkte und starb, ein ehrenvolles Denkmal und die Feier seines dreihundertsten Geburtstages erinnert uns von neuem daran, wie Grofses er in seinen geistlichen Liedern den Mit- und Nachlebenden geschenkt hat. Seine mehr als hundert geistlichen Lieder sind fast alle Kernlieder von gediegenem Golde und haben jederzeit erhebend und hinreifsend, erbauend und stillend gewirkt; sie sind jedenfalls die schönste Frucht, welche die Zeit des dreifsigjährigen Krieges hervorgebracht hat.

Es braucht nicht des weiteren dargelegt zu werden, was Luther, der Vater des evangelischen Kirchenliedes und Kirchengesanges, auf diesem Gebiete geschaffen und vorgearbeitet hat. Luther war eine durch und durch poetische Natur und seine prophetische Gröfse wurzelte wesentlich in der heiligen Tiefe und Höhe seiner Phantasie. Im Kirchenliede offenbarte sich sein ganzer Dichtergenius, der dasselbe ebensowenig erfand, wie das Wort heiliger Schrift, der dasselbe aber seinem Volk als ein unverlierbares Kleinod der Gemeinde zum Eigentum gab, wie er ihm die Bibel, diese Fundgrube auch der geistlichen Liederdichtung, als Quelle alles wahrhaft religiösen Lebens in der Muttersprache darbot. Bei Luthers Liedern hat man stets den Eindruck, dafs sie nach Wort und Melodie wie aus einem Gusse sind, und darum sind sie von einer unmittelbar überwältigenden Wahrheit des Ausdrucks.

Das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts hat vorzugsweise den Charakter der Objektivität; es ist Glaubens- und Bekenntnislied der Gesamtheit, der Gemeinde. Die Kirche d. h. die Gemeinde betet und bekennt hier durch des Dichters Mund. Sein Lied wird zum geistlichen Volksliede, wie es sich auch in der Form gern an das weltliche Volkslied anschlofs, es war von vornherein dazu geschaffen, gesungen und zwar von der ganzen Gemeinde gesungen zu werden. In diesem Sinn und Geist schufen Luther, Paul Speratus, Nik. Decius u. a., und ein Ludwig Senfl, Joh. Walther, Georg Raw, Joh. Eccard u. a. setzten in kunstmäfsige Tonweisen, was jene dichteten.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts macht sich im Kirchenliede eine mehr subjektive Richtung bemerkbar. Statt der Bekenntnislieder überwiegen die Erbauungslieder; die besonderen Lebensverhältnisse werden mehr berücksichtigt, und darum finden wir bei den Kirchenliederdichtern dieser Zeit viele Sterbe-, Kreuz- und Trostlieder, besonders auch viele Hauslieder. Den Übergang von der kirchlichen Objektivität zur Subjektivität des persönlichen Gefühlslebens bildet Paul Gerhardt. Fest im Bekenntnis der Kirche stehend und vom lebendigen Gemeindebewufstsein durchdrungen verleiht er in formell vollendeter Gestalt und edler Volkstümlichkeit seinen Liedern zugleich eine Kraft und Fülle, wie sie uns in der nachfolgenden Zeit nicht wieder begegnen. Darum sind sie auch Gemeingut des ganzen christlichen Volks geworden, und gegenüber der konfessionellen Starrheit, der wir in Gerhardts Leben begegnen, bewegen sie sich vielmehr im Elemente frommer Weitherzigkeit, so dafs viele derselben auch von anderen als evangelisch-lutherischen Christen gesungen werden können. Sie alle durchzieht der Geist unerschütterlichen Gottvertrauens; Erhabenheit und Kindlichkeit, Ernst und Frohsinn, Kraft und Milde sind ihnen gleich eigen. Für alle Lebensverhältnisse, für alle Herzensstimmungen, für alle Zeiten des Kirchenjahres hat Paul Gerhardt gesungen und den rechten Ton gefunden. Wir erwähnen hier nur das Adventslied: „Wie soll ich dich empfangen?", das Weihnachtslied: „Fröhlich soll mein Herze springen", das Neujahrslied: „Nun lafst uns gehn und treten", das Passionslied: „O Haupt voll Blut und Wunden (Nachbildung des Passionsgesanges des Bernhard von Clairvaux: „Salve caput cruentatum"), des Osterliedes: „Auf, auf, mein Herz, mit Freuden" und des Pfingstliedes: „Zeuch ein zu deinen Toren." Dazu treten nun alle die herrlichen Lieder, wie: „Geh' aus, mein Herz, und suche Freud!", „Wach' auf, mein Herz, und singe!", „Befiehl du deine Wege", „Ich singe dir mit Herz und Mund", „Warum sollt' ich mich denn grämen?", „Nun ruhen alle Wälder", „Voller Wunder, voller Kunst" („Der wundervolle Ehestand") usw., aus denen Unzähligen, die sie lasen und sangen, Erquickung Bereicherung und Heiligung der Gemütswelt zuflossen.

Was *Paul Gerhardt* für das evangelische Kirchenlied bedeutet, das ist *Joh. Crüger* für die geistliche Musik jener Zeit, vor allem für den Choral. Joh. Crüger, geb. am 9. April 1598, gest. am 23. Februar 1662 zu Berlin, wo er seit 1622 als Kantor an der St. Nikolaikirche und Lehrer am grauen Kloster wirkte, repräsentiert sozusagen das Übergangsstadium, in dem sich die geistliche Musik infolge des Einflusses der italienischen Tonschule mit ihren eleganten, glätteren Formen auf die deutsche Musik befand. Die Subjektivität des Gefühlslebens brach sich auch hier Bahn, aber indem Crüger, der bedeutendste Tonsetzer

dieses Übergangsstadiums, die Vorzüge des bewährten Alten festhielt und dem hereindringenden Neuen deutsche Innigkeit und Kraft aufprägte, schuf er mehr als siebzig neue Kirchenmelodien voll Glaubenskraft und grofser Innigkeit zu Gerhardts, Heermanns, Sim. Dachs, Rinckarts u. a. Liedern. Mit der Verpflanzung der geistlichen Konzertmusik nach Deutschland durch Heinrich Schütz begann leider bald genug die Beseitigung der alten volksmäfsigen Kirchenweisen, und indem man die alte Lied- und Strophenform verschmähte, hörte die Teilnahme der Gemeinde am kirchlichen Gesange allmählich ganz auf. Nur einzelne Tonsetzer, wie Andr. Hammerschmidt, lehnten sich gegen die ausschliefsliche Geltung des italienischen Geschmacks in der Kirche auf, wie Hammerschmidt denn auch mit Vorliebe in das geistliche Konzert altkirchliche Melodien einflocht. Doch erst ein Joh. Seb. Bach, der gröfste Orgelspieler seiner Zeit, erschlofs wieder die ganze Macht, Tiefe und Herrlichkeit des alten Chorals. Ähnlich wie Hammerschmidt verflocht er ihn in seine geistlichen Konzerte. Wie er ihn für die Orgel kunstgemäfs harmonisierte, so erwecken seine vierstimmigen Choräle mit ihrer reichen Harmoniefülle, mit ihren wunderbaren Modulationen, mit ihrer tiefen Innigkeit und Kraft die hehrsten und weihevollsten Empfindungen. Joh. Seb. Bach blieb allein schon in diesem Punkte das Vorbild für alle nachfolgenden, ernsten kirchlichen Tonsetzer.

Wenden wir uns noch in aller Kürze der Lebensgeschichte Paul Gerhardts zu. Geboren am 12. März 1607 zu Gräfenhainichen bei Wittenberg, wo sein Vater Bürgermeister war, besuchte er die Fürstenschule zu Grimma und studierte in Wittenberg Theologie. Der lange, schreckliche, dreifsigjährige Krieg hinderte sein Fortkommen, ja er mufste sich bis zu seinem 46. Lebensjahre als Hauslehrer durchschlagen. Endlich gelang es ihm, die Stelle eines Geistlichen in Mittenwalde (1651) zu erlangen; er verheiratete sich einige Jahre später und wurde 1657 als Diakonus an die St. Nikolaikirche nach Berlin berufen. Hier wirkte er sehr segensreich, zwar unter schwierigen Verhältnissen, aber von seiner Gemeinde geliebt und verehrt. Sie hielt auch zu ihm, als er infolge seines Streites mit dem grofsen Kurfürsten 1666 aus seinem Amte scheiden mufste. Der grofse Kurfürst verlangte nämlich von den lutherischen Predigern Berlins die Unterschrift eines Reverses, dafs sie für die Zukunft streitige Lehren den Reformierten gegenüber nicht auf der Kanzel vorbringen sollten. Gerhardt verweigerte seine Unterschrift und verlor sein Amt. Der Magistrat, die Gemeinde, die Stände verwandten sich für den innig und allgemein verehrten Prediger beim Kurfürsten, der diesem dann auch die Unterschrift erliefs, von ihm aber forderte, dafs er auch ohne eine solche sich zu fügen hätte. Gerhardt erklärte indes, dafs er mit einem beschwerten Gewissen sein Amt nicht wieder antreten könne. Der Kurfürst gab nunmehr den Befehl, die Stelle anderweitig zu besetzen. Gerhardt blieb noch ein Jahr lang in Berlin, unterstützt und getragen von der Liebe seiner vielen Anhänger. Das Gedicht Schmidts von Lübeck: „Zu Brandenburg einst waltet der Kurfürst weit und breit", das den Dichter brotlos von Berlin vertrieben sein und ihn in seiner Not die Perle seiner Lieder „Befiehl du deine Wege" dichten läfst, gehört also ins Reich der Legende. Das Gedicht ist viel älter. Aber um diese Zeit traf ihn der harte Schlag, dafs er seine innig geliebte Gemahlin, die mit ihm sein äufseres, wie sein inneres Leben treulichst geteilt hatte, durch den Tod verlor. 1668 endlich trat er wieder ins geistliche Amt; er ward Pfarrer zu Lübben im Spreewalde, wo er nach siebenjähriger Wirksamkeit in allerlei Wechsel von Freud und Leid am 7. Juni 1676 starb. Wie er aber in seinen Liedern als der Sänger festen und frohen Gottvertrauens sich uns darstellt, so harrte er seinem Ende mit lichter Lebenshoffnung entgegen. Der Schlufs seines herrlichen Liedes: „Ist Gott für mich, so trete gleich alles wider mich" zeigt uns die ganze Seelenstimmung, die ihn allezeit beherrschte:

„Das, was mich singen machet,
Ist, was im Himmel ist." —

Der VII. rheinisch-westfälische Organistentag am 28. und 29. Dezember 1906 in Minden i. W.

Von P. Teichfischer, Bielefeld.

Der evangelische rheinisch-westfälische Organistenverein, der in erfreulichem Wachsen begriffen ist, (z. Z. 201 Mitglieder) hatte zu seiner 7. Tagung die alte Bischofsstadt Minden im äufsersten Osten seines Bereiches erkoren. Wie gewöhnlich wurden die Fest- und Arbeitstage, zu denen zahlreiche Fachgenossen, auch aus den Nachbargebieten Hannover und Schaumburg-Lippe erschienen waren, durch eine gottesdienstliche Musikaufführung eingeleitet. Diese fand am Abend des 28. Dezember in der imposanten gotischen St. Martinikirche statt und bot erlesene Genüsse. Die herrliche Orgel, die mich an das berühmte Werk der Marienkirche in Berlin erinnerte, ist von der bestens bekannten Firma Furtwängler & Hammer in Hannover vorzüglich rekonstruiert bezw. erweitert worden. Sie zählt 51 Register und stellt sich in ihren Klangwirkungen dar als eine wohlgelungene Vereinigung der alten mit der modernen Orgelbaukunst. Das Markige und Würdige des alten Kirchenorgeltons, sozusagen eine Spezialität der früher in der Organistenwelt wohlbekannten Firma F. Schulze & Söhne, Paulinzella i. Thür., findet sich mit dem Orchestralen, Modulationsfähigen, künstlerisch Feinsinnigen des modernen Konzertorgeltons aufs wirksamste in ihr verbunden. In der Traktur sind selbstredend nur moderne Prinzipien angewendet. — Der Orgelmusik war im Programme weiter Raum gewährt. Herr Musikdirektor Kipp aus Bochum eröffnete das Konzert mit Fr. Gernsheims Fantasie und Fuge, Op. 76, und dokumentierte sich damit im Besitze tüchtiger organistischer Qualifikationen. Die Komposition enthält interessante Einzelzüge, erweist sich aber im übrigen als derart kompliziert, dafs es mir nicht angängig erscheinen will, nach einmaligem Hören ein abschliefsendes Urteil über sie zu fixieren. Georg Schumanns Bmoll-Passacaglia und Finale über BACH wurde von Herrn Organisten Sandmann, Elberfeld, vorgetragen. Er liefs den Basso ostinato BACH im Pedale in mehreren der trefflich gearbeiteten und poesievollen Variationen der stimmungsreichen Tondichtung zu wenig hervortreten, wie ich auch in seiner Auffassung die Wahrung der Einheitlichkeit des Ganzen vermifste. Herr Organist Knöner, Langendreer bei Bochum, erwies sich im ganzen als ein trefflicher Interpret der höchste Anforderungen stellenden Passacaglia in D-moll von W. Middelschulte. Professor Middelschulte in Chicago, einer der gröfsten Orgelvirtuosen der Gegenwart, ist neuerdings auch als Komponist für sein Instrument hervor-

getreten. Seine Kompositionen verlangen Spieler ersten Ranges. Der Höhepunkt der Passacaglia liegt gegen den Schlufs hin. Gleich einem für die Ewigkeit gefügten Felsen, den die Brandung wild umtost, so erscheint dort plötzlich unter dem Tongewoge der immer kühner und gewaltiger sich steigernden Variationen teils im Pedale, teils in den Mittelstimmen (Posaunen und Trompeten) die alte, eherne Luther-Melodie: „Ein' feste Burg ist unser Gott." Ein glücklicher, ein genialer Wurf des Komponisten! — Herr Professor und Hofkapellmeister Sahla aus Bückeburg erfreute die Zuhörer durch die stilreine Reproduktion der Bachschen Chaconne für Violinesolo, eines Siziliano von Händel (in Sahlas Bearbeitung) und der reizenden Gebilde des echt italienischen Violinstils, Adagio von Tartini und Arie; „Pur dicesti?" — von Lotti. Besonders in den beiden letzten Nummern hätte das Accompagnement, das Herr Wassermann, Organist der St. Martinikirche, ausführte, etwas ätherischer, duftiger sein dürfen. — Recht Erfreuliches bot der kirchliche Gesangverein Minden (Dir.: Heir A. Hünfeld), u. a.: Hauptmann, „Kommt, lafst uns anbeten" (Soli und 8stimmig), Fr. Mendelssohn, Psalm 100, Nöfsler, Jesuslied. — Am Samstag früh 9 Uhr wurden noch 7 Bachsche Choralvorspiele vorgetragen, und zwar: „Aus tiefer Not", (6stimmig, mit 2stimmigem Pedale, die phrygische Melodie in der Pedaloberstimme) eine nur wenigen Orgelspielern erreichbare, wunderbar tiefsinnige Komposition, in welcher der Titane Bach nicht davor zurückschreckt, den Palestrinastil auf die Königin der Instrumente zu verpflanzen. Herrn Musikdirektor Kipp, Bochum, innigen Dank und aufrichtige Anerkennung für diese Meisterleistung! Neben ihm behaupteten sich die übrigen Spieler in allen Ehren; es waren die Herren Organisten Schneider-Rotthausen („Ein' feste Burg" und "Wachet auf! ruft uns die Stimme"), Sandmann-Elberfeld („Christ ist erstanden" und „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ", letzteres ein glänzender Beleg Bachscher „Kleinkunst") und Wassermann-Minden („Herzlich tut mich verlangen" und „Valet will ich dir geben"). — Nach den reichen musikalischen Anregungen begann um 10 Uhr vormittags die Hauptversammlung in der Tonhalle. Das Hauptinteresse nahmen die Vorträge in Anspruch. Der 1. Vorsitzende, Herr Königl. Musikdirektor Beckmann, Essen a. Ruhr, beleuchtete in seinem Referate die 41 Thesen des Herrn Superintendenten Dr. theol. W. Nelle in Hamm zu dem Thema: „Klippen im Fahrwasser des Gemeindegesanges" vom Standpunkte des Kirchenmusikers aus. Genannte Thesen beziehen sich auf 1. Vorspiele, 2. Zwischenspiele, 3. Fermaten und 4. Schlüsse, und waren bereits auf der 10. Jahresversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen in Hamm am 4. Dezember 1905 zur Verhandlung gestellt. In manchen Punkten dievergieren die Ansichten des Kirchenmusikers Beckmann, der mehr den künstlerischen Standpunkt vertritt, mit denen des Hymnologen und Liturgikers Nelle, der mehr den Gemeinde-Standpunkt betont. Die folgenden 4 Thesen Beckmanns wurden von der Versammlung angenommen: 1. Es ist notwendig, dafs sich der Gemeindegesang lebendiger gestalte. Deshalb ist allmählich anzustreben, dafs in jeder Sekunde eine Viertelnote von der Gemeinde gesungen wird. (Anm. des Referenten: Die Sekunde soll selbstverständlich im allgemeinen eine Zeitnorm darstellen.) 2. In Bezug auf die Vorspiele können wir D. Nelle nicht ganz beistimmen, da es dem Organisten unverwehrt sein mufs, auch längere Vorspiele nach seinem Ermessen darzubieten, selbst wenn sie 5 Minuten in Anspruch nehmen sollten. 3. Will der Organist die letzte Choralzeile und namentlich den Schlufsakkord bei gewissen Chorälen, wenn es der ganzen Stimmung derselben entspricht, sinngemäfs verklingen lassen, so können wir das nicht als „Unsitte" ansprechen und darum nicht als unkirchlich und unkünstlerisch ansehen. 4. Die Fermaten sind nicht als ausgesprochene Ruhepunkte, sondern lediglich als Atmungszeichen zu betrachten. Deshalb mufs mit D. Nelle bei den Provinzial-Synoden angestrebt werden, dafs sämtliche Fermaten in Gesang- und Choralbüchern künftighin in Fortfall kommen und durch kleine Kommata oder Doppelstriche (‖) ersetzt werden. — Uber einige andere Thesen (Postludium, kurze Einleitung vor dem sogenannten „Kanzelverse". [nach der Predigt] oder nicht usw.) soll später noch einmal diskutiert werden. — Den 2. Vortrag über: „Die materielle Lage der Organisten" hielt Herr Musikdirektor Hoffmann, Solingen. Er legte seinen Ausführungen ein reichhaltiges statistisches Material zu Grunde. Die rheinischen und westfälischen Presbyterien sollen um Einführung folgender 3 Skalen gebeten werden:[1]) (Leipzig, Berlin, Frankfurt a. M. bezahlen bedeutend höhere Gehälter.)

1. Organisten im Hauptamt mit konservatorischer Vorbildung: 1200—1800 M, alle 2 Jahre steigend um 60 M, 2. Organisten im Nebenamt mit konservatorischer Vorbildung: 800—1200 M, alle 2 Jahre steigend um 50 M, 3. Organisten im Nebenamt ohne konservatorische Vorbildung: 500—900 M, alle 2 Jahre steigend um 50 M. — Die Organistenstellen im Hauptamte sind zu vermehren. Organisten, die nach der 3. Skala angestellt sind, können bei besonderer Tüchtigkeit in die 2. aufrücken. — An den interessanten und lebhaften Debatten beteiligten sich besonders die Herren Beckmann-Essen, Haumann-Dortmund, Pastor Gleve-Bochum, Buhl-Minden, Glabbatz-Hannover und Teichfischer-Bielefeld. — Der Gründung eines westdeutschen Organistenbundes soll später näher getreten werden. Mehrfach wird aus der Versammlung heraus empfohlen, in den nicht angeschlossenen Gebieten kleine Orts- bezw. Bezirksvereine ins Leben zu rufen, die sich später bei dargetaner Lebensfähigkeit dem gröfseren Ganzen angliedern können. Sogar die „Zukunfts-Musik" eines alldeutschen Organistenbundes will einigen Optimisten nicht in zu weite Ferne gerückt erscheinen. Nun, dafür sind wir ja Organisten, die von Amtswegen Fantasie haben müssen! — Noch einige praktische Resultate: Der 1. Schriftführer Herr Organist Lohmann, Herne bei Bochum, hat als Exzerpt seines Vortrags im Jahre 1905 eine reiche Auswahl guter Choralvorspiele zusammengestellt, durch Druck vervielfältigen lassen und an die Mitglieder versandt. I. A. des Vereins gibt der derzeitige 2. Vorsitzende, Herr Rektor und Organist A. Grofse-*Weischede*, Bochum, ca. 180 Choralvorspiele zu weniger bekannten Melodien heraus. Das Manuskript konnte bereits in Minden eingesehen werden. — Die Beschlufsfassung über den Ort der nächsten Tagung wird dem Vorstande überlassen, der wiedergewählt wird. Das Amt des 2. Schriftführers bekleidet Musikdir. Hoffmann, Solingen. Die Mitgliedschaft kann jeder Freund kirchlicher Tonkunst gegen Zahlung von 1 M Beitrag pro Jahr erwerben, die an den Schatzmeister, Herrn Organisten Schlingmann-Bielefeld, abzuführen ist.

[1]) Bei durchschnittlich 2maligem sonntäglichen Spiel.

Zur Hundertjahrfeier der Dreyssigschen Singakademie in Dresden.

Von Prof. Otto Schmid-Dresden.

Wir kündigten im Januarheft („Musikalische Gedenktage im Jahre 1907") unseren Lesern an, dafs wir auf die Jubelfeier der Dreyssigschen Singakademie (5. März d. J.) zurückkommen würden, und wie es sich ziemt, tun wir es auch. Aber man fürchte nicht, dafs wir mit einem nüchternen Auszug aus der Vereinschronik aufwarten wollen. Wir wollen, da wir mit ihr vertraut sind — als Verfasser der „Festschrift"! — nur einiges aus der Geschichte der Akademie herausheben, was uns von allgemeinem Interesse dünkt. Nehmen wir die Vorgeschichte des Gesanginstituts an, so waren die Gründe, die zu dessen Gründung führten, dieselben, wie diejenigen, die *Karl Fr. Chr. Fasch* bewogen, im Jahre 1791 die Berliner Singakademie ins Leben zu rufen. Als die musikalische Welt im Jahre 1785 sich anschickte, Händels 100. Geburtstag zu feiern, da war nur England in der Lage gewesen, es würdig zu tun. In Deutschland lag der Chorgesang derart darnieder, dafs es erst der Ausdauer und Tatkraft *Johann Ferdinand Hillers* nach Jahresfrist (19. Mai 1786) gelang, in der Domkirche zu Berlin eine „Händel-Feier" zu stande zu bringen. Aufser Chorsängern der Berliner und Potsdamer Schulen bildeten etwa 150 Damen und Herren den Chor. Letztere gewährleisteten also recht eigentlich den ersten gemischten Chor auf gesellschaftlicher Basis. Da nun Fasch am Flügel mitwirkte, ist wohl anzunehmen, dafs dieser hierbei den Plan der Gründung eines „Singinstituts" fafste. Und Fasch wieder wirkte dann auf *J. G. Naumann*, die damalige Norddeutsche Musikkapazität. Naumann weilte des öfteren in Berlin und trat auch zur Berliner Singakademie in nähere Beziehung, komponierte sogar einige Chöre für sie. Und da geschah es denn, dafs dieser ihm einmal einen seiner Psalmen vorsang. Als die Veranstaltung beendet, so wird berichtet, sagte der Meister „so laut, dafs es fast die ganze Gesellschaft hören konnte", zu dem schon sehr kränklichen und bei den Versammlungen selten mehr erscheinenden Begründer des Berliner Instituts: „Ich dank' Ihnen, lieber guter und um den Gesang hochverdienter Fasch, dafs Sie mich hier die heilige Kunst in unverfälschter Schönheit finden liefsen. Ich freue mich und beneide Sie fast zugleich. Könnt' ich ein solches Institut auch in Dresden errichten, ich gäbe mit Freuden die Hälfte meiner besten Kompositionen darum und glaube dann doch für die Kunst mehr als jetzt getan zu haben." Indessen Naumann starb am 21. Oktober 1801 ohne seinen Plan haben realisieren zu können. Möglich oder wahrscheinlich wäre es, dafs er wenigstens indirekt „Mitbegründer" der Dreysigschen Akademie wurde. Bekanntlich verkehrte er, wie das ganze musikalische Dresden und alles, was an Musikern durch Dresden kam — *Mozart* führte er sogar dort ein! — im Hause des Appellationsrat Dr. *Chr. Gottfried Körner* (des Vaters *Theodor Körners*), der mit seiner ganzen Familie gerade auch Polyhymnia sehr zugetan war und sogar selber komponierte. Dort mag er wohl seine Wünsche haben laut werden lassen, und teils auf seine Anregung, teils aus eignem Antrieb des alten Körner erstand in dessen Hause ein „Singkränzchen", über dessen ersprielsliches Wirken sich die Allgem. Musikal. Zeitschrift (Leipzig) im April 1807 recht eingehend verbreitete, also zu einer Zeit, wo die Akademie bereits gegründet war, aber allerdings noch im Verborgenen ein bescheidenes Dasein führte. Wie sich nun Akademie und „Singkränzchen" zueinander verhielten — jene war offenbar im wesentlichen eine „Popularisierung" der Bestrebungen dieses — hierüber wird man sich heute nicht mehr den Kopf zu zerbrechen brauchen. Die Hauptsache ist die, dafs Dr. Emil Peschel (Direktor und Gründer des Körner-Museums in Dresden) und Dr. Eugen Wilcdenow in ihrem Werke „Theodor Körner und die Seinen" feststellen, dafs aus diesem musikalischen „Zirkel" die Akademie hervorging. Ihr eigentlicher Gründer wurde der Hoforganist an der katholischen Hofkirche *Anton Dreyssig* (geb. im Jahre 1776 in Oberleutensdorf bei Brüx i. Böhmen, gest. 28. Januar 1815 in Dresden). Als Chorknabe des katholischen Kapellknabeninstituts in Dresden war u. a. jener *Friedrich Franz Hurka* sein „Instruktor" gewesen, von dem Schreiber dieses ein hübsches „Strickerlied" im 170. Heft der Sammlung „Fürs Haus" (Langensalza, Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann]) herausgab. Seit dem Jahr 1800 bekleidete er das obengedachte Organistenamt. Seine Amtsführung an der Akademie währte bis zu seinem im Jahre 1815 (28. Januar) erfolgten Tode und war besonders verdienstlich um deswillen, weil sie es vermochte, in den stürmischen Zeiten der Napoleonischen Herrschaft, das Schifflein, das er steuerte, über Wasser zu halten. Man vergegenwärtige sich nur die Verhältnisse, unter denen das neue Singinstitut sich konsolidieren sollte! Man denke an die Lasten, die allein die beständigen Truppendurchzüge in den Jahren 1809 und 1812 der Bevölkerung der sächsischen Residenz auferlegten! Bessere Zeiten kamen erst nach dem Sturz Napoleons, d. h. nach der Leipziger Schlacht; sofern das russische Gouvernement, Fürst Repnin, der Akademie eine entschiedene Förderung angedeihen liefs. Und damals geschah es auch, dafs die Akademie ihre Kräfte in den Dienst der nationalen Bewegung jener Tage stellte. Im Verein mit der kgl. Kapelle brachte sie am 18. Dez. 1813 im kgl. Schauspielhause Haydns „Schöpfung" zum Besten des damals ins Leben gerufenen Landwehrbataillons und „Banners freiwilliger Sachsen" zur Aufführung. Es war dies übrigens zugleich das erste Mal, dafs die Akademie sich mit der kgl. Kapelle, diesem illustren Institut, der festen Stütze des Dresdener Musiklebens, vereinigte. Diese Bande aber sollten sich später noch fester schliefsen, als im Jahre 1826 die sogenannten Palmsonntag- und im Jahre 1850 die Aschermittwoch-Konzerte ihren Anfang nahmen. Wenn immer die kgl. Kapelle chorischer Mitwirkung bedurfte, war die Dreyssigsche Singakademie zur Stelle. Es kann nun selbstverständlich nicht unsere Aufgabe sein, hier gleichsam einen Auszug aus deren Regesten zu bringen. Nur einigen Angaben, die über Dresdens Mauern hinaus Interesse zu finden, geeignet erscheinen, möge Raum gewährt werden. Zunächst mufs Erwähnung finden, dafs die Akademie allezeit der Gunst und Förderung des sächsischen Königshauses teilhaftig wurde, dem sie seinerseits wieder ihre unentwegt treue Anhänglichkeit von dem Tage an bekundete, da sie König Friedrich August dem Gerechten, als er aus der Verbannung in seine sächsischen Lande heimkehrte (7. Juli 1815), in Tönen huldigte. Blättern wir in den Annalen der Akademie, so finden wir, dafs sie niemals fehlte, wenn es galt, sei es in Freud oder Leid, dem erlauchten Hause Wettin ihre Ergebenheit zu betätigen. Alsdann darf aber der Jubelverein,

was sein rein künstlerisches Wirken anlangt, behaupten, ein achtunggebietendes Stück Kulturarbeit geleistet zu haben, indem er ein treuer und zielbewufster Anwalt jener Kunst war, die eine *res severa* darstellt. Wie oft allein verrichtete er „Pionierarbeit". Insbesondere als er unter Leitung des „Orgelkönigs" *Johann Schneider* stand, d. h. in den Jahren 1832—1857, leistete er ein Pensum, das allein sein Ansehen in der musikalischen Welt fest zu begründen geeignet ist. Da kamen an Oratorien Händels — abgesehen von „Messias" und „Judas Maccabäus", die schon vorher die Akademie auf ihrem Repertoire hatte — zu Gehör „Jephta", „Samson", „Saul", „Gideon", „Belsazar", „Alexanderfest", „Israel in Ägypten", „Josua" und „Salomo". Da sehen wir, dafs Mendelssohns „Paulus" am 13. November 1837 und desselben Meisters „Elias" am 1. November 1847 von der Akademie zum ersten Male in Dresden aufgeführt wurden. Ferner brachte die letztere im Verein mit der kgl. Kapelle am 31. März 1833 (Palmsonntagkonzert) auch J. S. Bachs „Matthäus-Passion" — fünf Jahre nach Mendelssohns bedeutungsvoller Aufführung in der Berliner Singakademie — und Beethovens Missa solemnis am 13. März 1839 (unter Johann Schneiders Leitung) als Neuheiten. Das letztgenannte Werk erlebte damit, worauf wir bereits in unserm Artikel „Musikalische Gedenktage im Jahre 1907" (Februarheft) hingewiesen, seine erste Aufführung im Bereiche des heutigen deutschen Reichs; denn, um das hier zu erwähnen, Beethovens „Missa solemnis" war im Vereinshause der Philharmonischen Gesellschaft in Petersburg am 24. März 1824 zum überhaupt ersten Male vollständig zu Gehör gebracht worden und ihre nächste nachweisbare Aufführung des Werkes hatte in Warnsdorf unter Kantor *J. V. Richter* im Jahre 1830 stattgefunden. Unter Johann Schneider hatte die Akademie überdies aber auch begonnen, den *a capella*-Gesang energisch und erfolgreich zu kultivieren. Wäre von Schneiders Vorgängern besonders namhaft zu machen Chr. Theodor Weinlig, der Lehrer eines Julius Otto, Richard Wagner, einer Clara Schumann usw., so begegnen wir auch unter seinen Nachfolgern wieder Musikern genug, deren Namen auch aufserhalb Dresdens Kurswert besafsen, resp. noch besitzen. Und auch unter diesen Männern wurden künstlerische „Taten" geleistet. Unter *Adolf Reichel* brachte man als für Deutschland Novität „Händels Oratorium Susanna" (15. Juni 1859) heraus, unter *Gustav Merkels* Amtsführung führte Franz Lachner in Person sein Requiem (1872) vor. *Adolf Blassmann* nahm die seit 1840 in Dresden nicht mehr gehörte Matthäuspassion (14. Dez. 1874) wieder auf, führte Draesekes Requiem (20. Okt. 1831) erstmalig und Rubinsteins „Turm zu Babel" (23. Nov. 1883) als Neuheit für Dresden auf. Einer leider nur kurzen Amtsführung *Franz Wüllners*, der bekanntlich nach Cöln a. Rh. übersiedelte, folgte die eines *Adolf, Hagen, Theodor Müller-Reuter* und *Alois Schmitt*, von denen namentlich jene Müller-Reuters (1888—1893) eine ergebnisreiche genannt werden darf. Gounods „Erlösung" („The redemption"), Raffs „Weltende, Gericht, neue Welt" und Felix Draesekes Fis-moll-Messe sind die Werke, mit denen er die sächsische Residenz bekannt machte. Nun, und heute steht als musikalischer Leiter Kapellmeister *Kurt Hösel* an der Spitze der Dreyssigschen Singakademie, von dem man auch nur sagen kann, dafs er ein Mehrer ihres Ruhmes zu sein bestrebt ist. Namentlich war er vom Beginn seines Wirkens (15. Okt. 1905) an immer bedacht, das Institut in seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit nicht nur zu erhalten, sondern diese nach Möglichkeit noch zu steigern. — Kein leichtes Unterfangen, in einer Zeit, in welcher der gemischte Chorgesang einen erdrückenden Konkurrenten in Gestalt des Männergesanges besitzt! — Hösel, den wir gelegentlich den Lesern dieser „Blätter" einmal näher, auch als Komponisten, vorstellen möchten, hat vor allem alles daran gesetzt, die Akademie auf eigene Füfse zu stellen. Sie von einer langjährigen Vereinbarung zu befreien, die sie verpflichtete, in Gemeinschaft mit der zweit- und drittältesten der Dresdner gemischten Chorgesangvereinigungen, der Robert Schumannschen Singakademie und dem einesteils von dieser aufgenommenen Neustädter Chorgesangvereins, alljährlich am Herbst- und Frühjahrs-Bufstag ein Oratorium aufzuführen, war sein nächstes Bestreben gewesen. Die drei Verbände zu einer höheren künstlerischen Einheit zu verschmelzen, war ausgeschlossen gewesen, es waren und es blieben drei Vereine! Alsdann hatte Hösel allmählich seinen Verein, dem er inzwischen einen Zuwachs durch einen von ihm gegründeten neuen „Philharmonischen Chor" zugeführt, mit denen er seinerseits Tinels „Franziskus" und César Francks „Réalitades" in Dresden bekannt gemacht hatte, in sogenannten Volkstümlichen Konzerten zu voller Unabhängigkeit im Konzertgeben herangebildet. Und was dieser aus sich heraus vermochte und vermag, das zeigte er in neueren Aufführungen von Werken wie Missa solemnis, Matthäus-Passion, Liszts Heilige Elisabeth und gleicherweise in der Veranstaltung von a capella-Konzerten (Bachs „Singet dem Herrn", Schultz-Beuthens XXIII. Psalm usw.), und das wird er zu zeigen Gelegenheit haben an den Festtagen im März, über die wir später an anderer Stelle in dieser Zeitschrift zu berichten gedenken. Jedenfalls darf gesagt werden, die Dreyssigsche Singakademie blickt nicht nur auf eine grofse und schöne Vergangenheit, sie darf auch mit Zuversicht und Vertrauen dem neuen Jahrhundert, das sich ihr öffnet, entgegensehen. Im treuen Festhalten an ihren Idealen, die sie allezeit in der Kunst eine *res severa* erblicken liefsen, wie in her unverbrüchlichen Anhänglichkeit an Vaterland und Herrscherhaus bannte sie von altersher gute Geister. Möge sie sich nur auch in Zukunft zu ihnen bekennen!

Monatliche Rundschau.

Barmen-Elberfeld. Das 3. Konzert der Elberfelder Konzertgesellschaft unter Leitung des Königlichen Musikdirektors Dr. *Hans Haym* ist insofern für das Wuppertal ein bedeutsames Ereignis, als mit einem Kantatenabend, zu welchem das Solistenterzett Frau *Noordewier*, Fräulein *Philippi* und Herr Dr. *von Kraus* eingeladen ward, ein erster Versuch stattfand, aufser der oft gehörten Matthäuspassion und der selten eingeübten h moll-Messe auch andere Werke des unsterblichen Leipziger Thomaskantors unserer Bürgerschaft, die namentlich für gut aufgeführte geistliche Musik aufserordentlich empfänglich und herzlich dankbar ist, vorzutragen. Hoffentlich wirkt dieses Beispiel nach allen Seiten hin anregend und belebend. An geistlichen Musikaufführungen, die höher gestellten Ansprüchen ge-

nügen, herrscht in unseren Städten fühlbarer Mangel. Eine erschrecklich hohe Zahl kleiner Chöre ist vorhanden, die ein nur zu stilles und armseliges Dasein fristen: hier fehlt es an Männerstimmen, dort an einem brauchbaren Dirigenten u. s. f. Wie viel Gutes könnte auch auf dem noch fast gänzlich unbebauten Boden der Bachpflege geleistet werden, wenn ein Zusammenschluſs verschiedener Vereine, an deren Spitze ein tüchtiger Chorleiter zu stellen wäre, sich vollzöge. Die zwei bis dreimal im Jahre in der Stadthalle veranstalteten Orgelkonzerte, die allerdings von kundiger Hand eines strebsamen Organisten die schönsten Sachen der Orgelliteratur sowie geistliche Lieder und Arien zum Vortrag bringen, reichen nicht aus, die echte Kunst in die breiten Schichten des Volkes zu pflanzen. Von mehr als lokaler Bedeutung war nur das Konzert des Leipziger Soloquartettes für Kirchengesang. Die weiten Räume der Stadthalle vermochten nicht die Scharen derer zu fassen, die den beseelten Tönen und Harmonien jener trefflichen Sänger (Programm: Die christlichen Festzeiten) zu lauschen gekommen waren. — Besser ist es um die Kultur gröſserer weltlicher Chorwerke und des Oratoriums bestellt. Lobenswerte Auszeichnung verdient der Barmer Volkschor, der auf eine glänzende Aufführung des Händelschen Messias in Chrysanders Bearbeitung zurückblicken darf. Die Chöre, zum Teil ungeheuer schwierig gesetzt, gelangen vorzüglich. Der aus 150 jugendlichen Kehlen bestehende Knabenchor setzte an den Höhenpunkten (Ehre, Halleluja) mit solcher inbrünstiger Begeisterung ein, daſs die Wirkung einfach überwältigend war. Die hochherzige Gesinnung und Tat des finanziellen Leiters, Herrn *Ursprung*, verdient allenthalben Nachahmung: sechs Samstagskonzerte mit numerierten Sitzplätzen kosten nur 9 M, sechs Sonntagskonzerte mit unnumerierten Stuhlreihen gar nur 3 M. Was aber die Hauptsache ist: erste Künstler sind in diesen, ausgesprochen für das Volk (Handwerker-, Arbeiterstand) berechneten Konzerten gerade gut genug. Ich erwähne nur das zum Messias eingeladene Solistenquartett *Marcella Pregi*-Paris, *Luise Geller Woller*-Berlin, *John Coates*-London, *Louis de la Cruz Fröhlich*-Paris. Schülern, Wohltätigkeitsanstalten und unbemittelten Kunstfreunden werden häufig Freikarten zur Verfügung gestellt. Mit welcher Dankbarkeit unsere Einwohner die hier dargebotenen Gaben hinnehmen, zeigte sich gleich beim Eröffnungskonzert, den Jahreszeiten (Haydn), in welchem *Emilie Herzog* die Hanne, *Richard Fischer* den Lukas und *Josef Loritz* den Simon sang. Beide Aufführungen gingen bei voll besetztem Saal von statten.

Zur Erinnerung an die 50. Wiederkehr des Todestages Robert Schumanns gab es seitens der Elberfelder und Barmer Konzertgesellschaft je eine Gedächtnisfeier. Der vokale Teil desselben bestand aus dem von dem trefflichen Solistenquartett *Jeanette Grumbacher-de Jong*, *Julie Culp*, *Paul Reimers* und *Arthur von Eweyk* gesungenen spanischem Liederspiel und mehreren, vom Chor fleiſsig einstudierten Szenen aus Faustens Verklärung; das Orchester spielte recht temperamentvoll die leidenschaftdurchglühte Manfredouvertüre. Das Barmer Programm stellte *Robert Schumann* in Parallele zu Johannes Brahms (Nänie) und Tschaikowsky (Manfredsinfonie und Klavierkonzert bmoll), wobei sich zeigte, daſs der „russische Beethoven" wohl immer noch stark überschätzt wird. — Hinsichtlich zeitgenössischer Tonsetzer erfreut sich *Max Bruch* ganz besonderer Beliebtheit. Die Aufführung seines im Wuppertal oft gehörten Odysseus war für die Barmer Konzertgesellschaft und die Solisten *Maria Philippi* und *Richard Breitenfeld* ein künstlerischer Erfolg. — Im allgemeinen sind unsere Musikliebhaber den Modernen wenig hold. Nur Richard Strauſs hat einigermaſsen festen Fuſs gefaſst. Der berühmte Hofkapellmeister durfte ein ihm gewidmetes Konzert, welches einen Überblick über die frühere Schaffenszeit Opus 7 (Serenade für 13 Blasinstrumente) bis Opus 28 (Till Eulenspiegels lustige Streiche) gab, dirigieren. *Anton Bruckner* und *Max Reger* kennt man in Elberfeld bis heute nur von Hörensagen. In Barmen ist man weniger rückständig. Die Besucher der von Frau *Ellen Saatweber-Schlieper* ins Leben gerufenen Soiréen hörten aufser bekannten klassischen Kammermusikwerken eine Sonate für Violine allein Opus 91 No. 2 D dur (gespielt von *H. Marteau*) und eine Suite im alten Stil für Violine und Klavier Opus 93 (vortrefflich von *Bram Eldering* interpretiert.) Da diese Sachen sehr melodisch klingen, auch einfacher wie die meisten *Reger*schen Kompositionen konstruiert sind, fanden sie freundlichste Aufnahme. Möchten sich recht viele geübte Geigenspieler mit diesen wirklich dankbaren Stücken bekannt machen! Zwei örtliche Neuheiten bescherten die heuer dem Studium sämtlicher Beethovenschen Sinfonien gewidmeten Konzerten des Elberfelder städtischen Orchesters, die freilich besser ungespielt geblieben wären. *B. Scholzens* Instrumentierung des herrlichen, majestätischen Orgelpräludiums Esdur von S. Bach mufs als gänzlich verfehlt bezeichnet werden, da ein solches Werk sich überhaupt nicht wirkungsvoll für Orchester übertragen läſst. Einer sinfonischen Trilogie „Allerseelen, Weihnacht, Ostern" von Jan Blockx gebrach es an origineller Erfindung und dramatischer Steigerung.

Zahlreiche Solisten kommen zu uns gereist, die meisten auf Einladung der Konzertdirektion der Madame *de Sauset*. Das weitaus gröſste Interesse nahm der Wunderknabe *Mischa Elman* in Anspruch, der technisch und geistig zu echter Künstlerschaft herangereift ist. *Susanna Dessoir*-Berlin sang mit wunderbar tiefem, seelischen Ausdruck Lieder von Schubert, sowie deutsche und schwedische Volkslieder nach *Reimann*scher Satzweise. Professor *W. Rehberg* trug moderne Klavierkomposition stilvoll vor. Als berufenen Mozart- und Beethovenspieler liefs sich *Ernst von Dohnanyi*-Berlin bewundern und stürmisch feiern. *Waldemar Lütschg* erschöpfte den poetischen Gehalt von Schumanns „Des Abends" restlos.

Für das Elberfelder Stadttheater ist, seitdem *Julius Otto* die Direktion, *Thoelke* die Regie und *Coates* den Taktstock führt, eine neue Blütezeit angebrochen, zumal auch eine Reihe sehr tüchtiger Solisten der Bühne angehören. Die hochdramatische Sängerin *Margarete Kahler*, die Koloratursängerin *Eva Adler Hugonnet*, die Altistin *Paula Urbaczek*, der Heldenbariton *H. Morny*, der Bafsbuffo *K. Strickrodt* u. a. werden höchsten Anforderungen gerecht. Nicht nur, daſs musterhafte Aufführungen klassischer und moderner Repertoiropern (Fidelio, Figaro, Tristan, lustige Weiber usw.) zu stande kamen, sogar die Salome von *Richard Strauſs* konnte am 4. Dezember von einheimischen Kräften bis auf den Herodes, von Dr. *Otto Briesemeister* übernommen, glänzend bewältigt werden. — Auch über das neue Barmer Stadttheater (Direktor *Otto Ochert*, Oberspielleiter *Rittersberg*, Kapellmeister *Lederer*) ist im allgemeinen nur Gutes zu berichten. Das Repertoire verzeichnet die besten Werke älterer und neuerer Literatur. Ein ganz prächtiger Tenor

ist der jugendliche *Paul Hochheim;* er wird, wenn sein Streben auf die höchsten Ziele der Kunst unverrückt bleibt, noch von sich reden machen.

H. Oehlerking.

Berlin, 10. Februar. — Die Königliche Oper kann das von den Frauen geltende Wort für sich in Anspruch nehmen, die seien die besten, von denen am wenigsten gesprochen wird. Eine Reihe von Gastspielen zum Zweck einer Prüfung auf Geeignetheit für das Institut, an dem mehrere Mitglieder demnächst durch neue Kräfte zu ersetzen sein werden, war ohne besondere Bedeutung, auch wohl ohne Erfolg. „Salome" wird wöchentlich dreimal vor ganz gefülltem Hause gegeben, auch Wagners Werke füllen nach wie vor die Kasse. Mit dem „Roland von Berlin" hat man es ohne Erfolg wieder versucht, auch die „Heirat wider Willen" ging einmal in Szene, ohne dafs der Besuch zur Wiederholung des Versuches hätte reizen können. Aber zur Geburtstagsfeier des Kaisers gab es eine Neustudierung des „Postillon von Lonjumeau". Er ging vor einem geladenen Auditorium in Szene und bestand aus drei Teilen, dem ersten Akte, einer fünfviertelstündigen Pause (während welcher die Fürstlichkeiten und die Hofgesellschaft speisten und wir andern plaudern konnten) und dem zweiten Akte, in den die ursprünglichen zwei andern zusammengezogen waren. Herr *Blech* leitete die etwas blafs gewordene Oper recht straff, schattierte auch recht gut. Aber Herr *Jörn* gefiel auch denen nicht, die niemals Wachtel, Nachbaur oder Riese in der Rolle des Chapelou hörten. Er versagte ganz. Und hat sich doch schon in grofsen Partien bewährt. Ähnlich erging es dem Fräulein *Destinn* mit der Madeleine, die namentlich im 1. Akte aus ihrer Rolle nichts zu machen wufste.

Die Komische Oper beglückte uns mit G. Puccinis Greueloper „Tosca", diesem echten Schauerstücke V. Sardous. Da hört man die Schmerzensschreie eines im Nebenraume Gefolterten, der dann blutüberströmt auf die Szene stürzt, weil seine geliebte Tosca ihn gegen das Versprechen, dem Polizeidirektor gefügig sein zu wollen, aus den Händen der Peiniger befreien konnte. Sie erdolcht aber den liebeslüsternen Polizeimann, wird dann mit dem Publikum Zeugin, wie eine Abteilung Soldaten eine Gewehrsalve auf ihren gefangenen Mario abgibt und springt im Schmerze von der Plattform der Engelsburg. So kommt zu dem Erdolchten und zu dem Erschossenen noch die Zerschmetterte. Das roh gezeichnete Bild ist mit grellen Farben versehen. Puccini hat deren eine gröfsere Anzahl, und für eine gewisse Situation oder eine gewisse Seelenäufserung mufs der Musikpinsel stets eine bestimmte Farbe auftragen. Die zwei ersten Akte haben etwa das Aussehen von Holzschnitten mit grellen Farbenklexen. Im dritten entwickelt sich die Musik zu breiter und auch fesselnder Melodik. Die Oper war in der bei dieser Bühne üblichen anziehenden Weise inszeniert. Unter den Solisten befanden sich ein paar vorzügliche Bässe. Dem Werke wird manche Wiederholung beschieden sein, denn das Gräfsliche auf der Bühne hat immer ein breites Publikum. Für den gebildeten Geschmack wird sich indes die Sängerin der Titelrolle, Maria Labia, als kräftiger Magnet erweisen. Sie ist eine junge, schöne Italienerin mit einer gutgebildeten, von Untugenden freien und klangvollen Stimme, begabt für Darstellung und dramatischen Gesang. Es war das erstemal, dafs sie sich auf der Bühne des deutschen Textes bediente, und man merkte ihr die Fremde kaum an. — Es verlautet übrigens, dafs die Genossenschaft, die das Kapital für die Führung der Komischen Oper hergegeben hat, schon neue Summen hineinstecken mufste. Ja, eine Oper verschlingt viel Geld. Meist so viel, dafs auch ein regelmäfsig guter Besuch die Kosten nicht deckt.

Auch das Theater des Westens liefert für diese Tatsache wieder den Beweis. *Hofpaur* konnte es allein und auch in Verbindung mit *Becker* nicht halten. *Prasch* mufste die Leitung bald niederlegen, und *Below* hat in den drei oder vier Monaten seiner Direktionsführung über 200000 M hineingesteckt. Am 1. März schon zieht *Monti* aus Hamburg mit seiner Operettengesellschaft als Direktor dort ein. Und als erstes Werk gibt er dann das für mich unangenehmste Werk, Lehárs „Lustige Witwe".

Wer uns Musikberichterstattern das früher gesagt hätte, als es wöchentlich höchstens drei Konzerte gab, dafs die Zeit kommen würde, da wir an ein und demselben Abende Musikaufführungen in einem Beethoven-, einem Mozart- und einem Hochschulsaale — also in Berlin, Wilmersdorf und Charlottenburg — zu hören haben würden! Es können ja in der Zeit von 8—10 Uhr freilich nur Teile dieser Aufführungen sein. Und dafs auch das nur möglich ist, verdanken wir der zuverlässigen und schnellen Beförderung durch die Hoch- und Untergrundbahn. Immer häufiger werden wir Berliner Berichterstatter sie in Anspruch nehmen müssen. Sind doch drei neue Konzertsäle in der letzten Zeit aufser dem Mozartsaale nahe ihren Haltestellen erstanden! Am Potsdamer Tore liegt das mit 7 Millionen Mark erbaute, feenhafte Haus „Rheingold", in dessen Konzertsaale aber noch keine öffentliche Musikaufführung stattfand In den weiten „Ausstellungshallen" am Zoologischen Garten gab es schon mehrere Orchester- und Solistenkonzerte, die aber bezüglich der Akustik noch nicht befriedigten. Man wird die Hallen zu einem Saale verengen müssen. Von grofser Bedeutung aber ist die Verwendung des neu eröffneten Schillertheaters in Charlottenburg zu Konzertzwecken. Es ist nach dem Bayreuther Festspielhause eingerichtet, hat nur aufsteigende Sitzreihen und fafst 1400 Personen. Bis heute fanden drei Sonntags-Mittagskonzerte vor ganz gefülltem Saale statt. Deren künstlerischer Leiter ist Professor *Zajic*, und bis jetzt gab es Kammermusik so wie Instrumental- und Gesangssoli von hervorragenden Kräften, wie dem genannten Geiger, H. Grünfeld, Sistermans usw. Der Eintrittspreis beträgt 50, für die besten Plätze 75 Pfg. Dafür erhält man aber auch das Programm und die Liedertexte und hat für die Garderobe nichts zu zahlen. Von der Wichtigkeit solcher echten Volkskonzerte braucht nicht weiter geredet zu werden. Es ergibt sich aber aus diesem Unternehmen, das doch noch mancherlei Kosten neben den Honoraren der Künstler beansprucht und trotzdem einen Gewinn abwirft, mit wie erheblich weniger Geldopfern das musikalische Publikum belastet zu werden brauchte, wenn die Konzertaufführungen in zweckmäfsigerer Art ins Leben gerufen würden.

Sollte hier nun über die Fülle der Konzerte berichtet werden, die es im letzten Monate gab, so müfsten neben mir noch zwei Berichterstatter gewonnen werden. Drei könnten wohl die 4—6 Konzerte besuchen, die allabendlich stattfinden. Aber schwerlich würde man ihnen dann hier den erforderlichen Raum gewähren können. Auch wenn ich nur von dem Wichtigsten sprechen wollte, was ich während der letzten vier Wochen in den Konzertsälen hörte, müfste ich die Grenzen dieses Briefes weit überschreiten.

So soll denn vor allem im nächsten Briefe die Rede sein, da dann die Oper gar nicht oder nur sehr kurz behandelt zu werden braucht. Rud. Fiege.

Leipzig. Im zehnten Gewandhauskonzert waren es die „Thomaner" und deren Dirigent Professor *Schreck*, welche die Palme des Sieges davon trugen. Sie sangen zwei Gesänge aus der geistlichen Trilogie „des Heilands Kindheit" von Hector Berlioz, ein ebenso interessantes wie schwieriges Werk: — eine Vertonung des goetheschen Hochzeitliedes von Gustav Schreck. Umrahmt wurden diese vokalen Werke durch die Serenade in Ddur (Op. 11) von Brahms und die Sinfonie No. 3 in Cmoll (Op. 78) mit Orgel von C. Saint-Saëns, in welcher auch Herr Prof. *Paul Homeyer* Gelegenheit fand, seine Meisterschaft auf letzterem Instrumente zu zeigen.

Das elfte Konzert wurde mit Webers Euryanthenouvertüre eröffnet. Hierauf folgten drei Gesänge mit Orchesterbegleitung: a) Hymnus von R. Strauß — b) Frühlingsgespenster, von Felix Weingartner — c) „Er ist's", von Hugo Wolf; hiernach „Tasso" — Lamento e Triomfo — symphonische Dichtung von Franz Liszt, — und zum Schluß des ersten Teiles Lieder von Fr. Schubert und Brahms, vorgetragen von Fräulein Tilly Koenen aus Berlin. Den Schluß des Konzertes bildete Beethovens Sinfonie (No. 5, Cmoll, Op. 67).

Das zwölfte Konzert war im vollsten Sinne des Wortes ein Sensationskonzert; denn ein auswärtiger Künstler stand an Stelle des ständigen Kapellmeisters am Dirigentenpulte, dirigierte Mozarts G moll-Sinfonie, auch das Brahmssche Klavierkonzert No 1, Dmoll, Op. 15, und zuletzt zwei Werke eigener Komposition. Es war *Richard Strauſs*, welcher für diesen Abend die Stelle von Arthur Nikisch eingenommen hatte und seine beiden Tondichtungen: „Also sprach Zarathustra" und die Liebesszene aus dem Sinngedicht „Feuerzauber" (Op. 50) dem interessevoll zuhörenden Publikum vorführte. Auch dem Vertreter des solistischen Teiles, Herrn Professor *Max Pauer* aus Stuttgart, wurde der gleiche Beifall gespendet.

Das dreizehnte Gewandhauskonzert (Donnerstag, den 17. Januar) hatte für Herrn Nikisch, der gegenwärtig in London ist und Opern dirigiert, einen stellvertretenden Diriginten in Herrn *Richard Hagel*, derzeitiger Kapellmeister am Leipziger Stadttheater. Unter seiner Leitung gelangte folgendes Programm: Ouvertüre zu Egmont von Beethoven — Arie aus „Norma" von Bellini — Violinkonzert von Beethoven — Lieder — und Sinfonie (No. 4, Dmoll) von Robert Schumann in sehr zufriedenstellender Weise zu Gehör, das Violinkonzert spielte Herr *Fritz Kreisler* aus Wien; die Lieder sang Fräulein *Maude Fay*, Hofopernsängerin aus München.

Noch müssen wir nachträglich eines sehr interessanten musikalischen Après midis des als Verleger rühmlichst bekannten Herrn *D. F. Rater* in Leipzig gedenken, welcher am 22. Dezember alle Musiknotabilitäten Leipzigs versammelte. Wir hörten Werke von *Julius Weismann*, *Bortkiewitz*, *Alfred Reisenauer*, *Richard Strauſs*, *Wolf-Ferrari* usw. und lernten auch den zweiten Konzertmeister des Gewandhauses, Herrn *Hamann* als vorzüglichen Quartettspieler ganz besonders schätzen. Prof. A. Tottmann.

— Geistliche Lieder für Gemeinde und Haus, mit Begleitung der Orgel, des Harmoniums oder des Klaviers im Auftrag des Großh. Oberkonsistoriums als Anhang zum Choralbuch bearbeitet von *Arnold Mendelssohn*. Darmstadt, Johs. Waitz, Hof-Buch- und Kunsthandlung 1907. Kart. 1,20 *M.*, bessere Ausgabe geb. 2,16 M werden von *H. A. Köstlin* warm empfohlen.

— Schweizerische nationale Musik? Die Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt (Verlag: Hug & Co., Zürich) hat an die hervorragendsten Vertreter der Musik und Literatur in der Schweiz eine Rundfrage über die Möglichkeit einer schweizerischen nationalen Musik gerichtet. In der soeben erschienenen Nummer 1 des Jahrgangs 1907 beginnt die Veröffentlichung der zahlreich eingelaufenen interessanten Antworten. In No. 2 sollen die übrigen Antworten, folgen. Der Inhalt der ersten Nummer des verbreiteten Fachblattes wird noch bereichert durch eine Erinnerung an Ferdinand Fürchtegott Huber, den „Silcher der Schweiz", dem diesen Herbst in St. Gallen ein Denkmalsbrunnen errichtet wurde. Der Artikel ist mit Porträt und Denkmalsabbildung geschmückt.

— Unser Mitarbeiter, der Privatgelehrte und Musikschriftsteller *Kurt Mey* in Dresden, ersucht uns mitzuteilen, daß er mit dem völlig gleichnamigen Komponisten der erfolgreichen Operette „Die kleinen Hausgeister" nicht identisch noch verwandt ist.

— Am 5. Februar starb in München Professor *Ludwig Thuille* im Alter von 45 Jahren. Als Theorielehrer war er hochgeschätzt, als Komponist hatte er einen guten Namen.

Besprechungen.

Neue Wagneriana.

Aus der großen Anzahl neuer Erscheinungen, welche uns die Wagner-Literatur des letzten Halbjahrs gebracht hat, mögen heute nur die wesentlichsten herausgehoben und kurz betrachtet sein.

Zunächst das Wagner-Jahrbuch, welches Ludwig Frankenstein im Verlage der „Deutschen Verlags-Aktien-Gesellschaft" (Leipzig) herausgegeben hat. Es ist als eine Neu-Aufnahme der Idee Josef Kürschners zu bezeichnen, der um 1886 bereits den Versuch eines solchen Jahrbuchs unternommen hatte. Der Herausgeber des neuen Jahrbuchs sagt in seiner Vorrede: „Mir lag hauptsächlich daran, ein Organ zu schaffen, das der Zersplitterung des sich immer mehr anhäufenden Materials vorbeugen und einen Sammelpunkt für die Forschung bilden soll." Das Buch ist als eine Art Ergänzung, nicht als eine Konkurrenz der „Bayreuther Blätter" gedacht, deren Werbetätigkeit es in seiner abgeschlossenen Form zu unterstützen hofft.

Es ist ein reicher und bunter Inhalt, den der in einem sehr schmucken Bande vorliegende erste Jahrgang bringt. Später wird vielleicht noch eine stärkere Konzentration erreicht, Unwesentliches ausgeschieden und eine umfassende Wagner-Bibliographie eingefügt werden. Der kritische Teil enthält schon jetzt Besprechungen aller Erscheinungen aus der Wagner-Literatur der neuesten Zeit, und dieser Teil ist vortrefflich unterrichtend, weil er auch von wohl „Unterrichteten" bearbeitet ist. Auch sonst weist der Inhalt viel Bemerkenswertes aus den Federn bekannter Wagner-Schriftsteller auf. Wagner wird da als Ästhetiker (von Kurt Mey), als Sinfoniker (von Karl Grunsky), als Dichter (von G. Manz), als „deutscher Mann" (von W. Nicolai) behandelt. Karl Heckel, Max Chop, Artur Seidl, Edgar Istel, A. Smolian u. a. haben interessante Beiträge geliefert, Prof. Dr. Artur Prüfer behandelt in einem reizvollen Aufsatz Novalis „Hymnen an die Nacht" in ihren Beziehungen zu Wagners „Tristan und Isolde"; R. Freiherr von Lichtenberg widmet dem dahingeschiedenen Bayreuther Chormeister Julius Kniese einen warmen Nachruf, Eduard Reuß spricht über „Wesen und Bedeutung der Bayreuther Arbeit"; der Unterzeichnete behandelt unter der Überschrift „Dreißig Jahre Bayreuth" die Geschichte der Festspiele. Man sieht: es ist ein vielseitiges Bild, welches sich da vor uns aufrollt, und jeder wird etwas finden in diesem Jahrbuch, was für ihn von Wert und Interesse ist. Auch der kritische Teil ist durchaus vollständig und auf das sorgfältigste redigiert.

Während Glasenapps große Wagner-Biographie der Vollendung entgegenreift (der 5. Band wird am Schlusse dieses Artikels besprochen!), haben sich zwei biographische Werke kleineren Umfangs eingestellt. Zunächst der in der Wagnersache seit langer Zeit erfolgreich tätige Breslauer Professor *Max Koch*. Er plant eine dreibändige Wagner-Biographie, die in ihrer Anlage mehr für das wissenschaftliche Publikum berechnet zu sein scheint. Der erste Band, 349 Seiten umfassend, liegt jetzt vor. Daß er manches Neue bringt,

haben unsre Leser aus dem im Januarheft hier erschienenen Artikel über des jungen Wagner erstes Trauerspiel „Leubald" ersehen. Im übrigen hält sich der Verfasser in den Grundlinien natürlich an Glasenapps entscheidende Untersuchungen, kehrt aber sozusagen das literarische Moment besonders hervor. Auch ist zum ersten Male der erfreuliche Versuch einer umfassenden Bibliographie unternommen. Das ist sehr wertvoll. Man gewinnt dadurch eine immer genauere Übersicht über die mehr und mehr anschwellende Wagner-Literatur. Das Buch ist als Band 55 und 56 der Biographien-Sammlung »Geisteshelden« erschienen (Berlin, Verlag Ernst Hofmann & Co.). Damit rechtfertigt sich schon dieser erneute biographische Versuch, den manche vielleicht zur Zeit als noch nicht ganz notwendig erachten mögen. In dieser Sammlung, der alle „Geisteshelden" umfaßt, mußte doch auch Wagner einmal behandelt werden, und da ist es mit Freude zu begrüßen, daß Leben und Werk des Meisters einer so einsichtsvollen und berufenen Feder anvertraut sind.

Ganz anders gibt sich des Superintendenten *Richard Bürkner* Buch „Richard Wagner und seine Werke". (Jena, Hermann Costenoble.) Der Verfasser hat im Thüringer Lande in seinem Kreise schon manches Gute gewirkt zum tieferen Verständnisse der deutschen Meisterkunst. Er gehört nicht im engeren Sinne zu der rein bayreuthischen Schriftsteller-Genossenschaft: um so erfreulicher ist es, daß sein Buch gänzlich Bayreuther Geist atmet. Es ist prachtvoll geschrieben, zeugt von warmer Liebe für des Meisters Tat und Werk und eignet sich so recht als Volksbuch, welches in durchaus gründlicher, sicherer und dabei überaus anregender Weise belehrt und uns ein echtes, liebevoll erschautes und gezeichnetes Bild vom Wesen Wagners und seiner Kunst gibt. Der Autor zeigt auch umfangreiche Kenntnisse der ganzen Wagner-Literatur bis auf die neuste Zeit und verfügt über einen höchst natürlich und frisch und lebendig fließenden Stil.

Für alle diejenigen, welche sich ganz eindringlich mit Wagners Leben beschäftigen wollen, wird natürlich stets C. Fr. Glasenapps große sechsbändige Biographie das entscheidende Werk bleiben. Der jetzt erschienene 5. Band (Leipzig, Breitkopf & Härtel) behandelt die Zeit von 1872—77, also eine der bedeutungsvollsten Epochen in der Geschichte deutscher Kunst und Kultur. Wir sehen in Glasenapps lebendiger und historisch absolut korrekter Schilderung das Bayreuther Werk trotz ungeheuerster Hemmnisse wachsen. Wir nehmen teil an den Vorproben und an allen Vorbereitungen, die auch sonst — äußerlich und innerlich, technisch und materiell — nötig waren, um den Gedanken der Festspiele in die Tat umzusetzen. Der Gegenwartsleser muß darüber schmerzlich staunen, mit welchen unglaublichen Schwierigkeiten der Meister damals zu kämpfen hatte. Immer wieder mußte er, ganz gegen seinen Willen, zum Taktstock greifen, um durch Dirigieren von Konzerten die Mittel zum Bau des Festspielhauses zu vermehren. Als Mensch und Künstler litt Wagner unsäglich unter solch harter Nötigung. Aber der unbeugsame Wille dieser ausgeprägten Individualität überwand alle Schwierigkeiten. Die Verwirklichung der Idee deutscher Festspiele stand ihrem Schöpfer so sicher vor dem Blick, daß dieser Mut und dieser Glaube damals die vielen Kleinmütigen stärkte und fortriß. Hierfür gibt der Autor zahlreiche Beweise bei den ausführlichen Schilderungen der Vorbereitungs- und Proben-Zeit. Zu den bekanntesten Abschnitten im Leben Wagners gehört dann die Zeit der ersten Festspiele selbst. Aber auch hier bringt Glasenapp noch viele charakteristische Einzelzüge, ganz besonders über den Verlauf der Fürstenbesuche und den zweiten und dritten Festspielzyklus. Wir erleben es dann, wieder mit bedauernder Anteilnahme, wie der Meister auf dem Gipfel seines künstlerischen Ruhmes aufs neue in Sorg' und Furcht sinnen muß, wie das Werk weitergeführt und erhalten werden soll. Auch das Jahr 1877 sieht ihn wieder als Konzertdirigenten — diesmal in England. Es ist ein Kapitel in unsrer Musik- und Kunstgeschichte, welches dem deutschen Publikum nicht zur Ehre gereicht. Über die Indolenz und Verständnislosigkeit der damaligen privaten und offiziellen „Welt" ragten der Glaube an sein Werk und die unerschütterliche Tatkraft des Meisters in wahrlich bewundernswerter Weise hervor. Man muß das alles bei Glasenapp nachlesen, um den rechten Eindruck von diesen Verhältnissen zu gewinnen.

Als erfreuliches Gegenstück zu diesen äußeren Nöten und Beschwerden ist das glückliche und durch aufopferungsvolle Liebe verklärte häusliche Leben in „Wahnfried" zu bezeichnen. Mit der ihm eignen respektvollen Pietät zeichnet Glasenapp diese traulich-schönen Bilder, und im Frieden dieses Familienglückes erstand nun, allen äußeren Bedrängnissen zum Trotz, das erhabenste Werk Richard Wagners: Parsifal. Diesem Abschnitt wird dann der letzte Band dieser monumentalen Biographie gewidmet sein.

Erich Kloss.

Krug-Waldsee, Josef, Das begrabene Lied. Für gem. Chor, Tenorsolo und Orchester. Op. 48. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Kl.-Ausz. 3 M, jede Chor- und jede Streichstimme 60 Pf.

Der bekannte Text von Rud. Baumbach ist hier äußerst wirkungsvoll vertont, der Komponist hat überall aus dem Vollen geschöpft, seine musikalische Erfindung und Setzkunst sind beide bedeutend. Die Instrumentation ist blühend und durchaus modern. Die Stelle des ersten Chors: »Hei lustiger Ritt durchs Waldgeheg« ist ein Meisterstück moderner polyphoner Schreibweise. Der III. Teil Der Tote starrt«, das Tenorsolo »Es schritt im grünen Waldessaum« (mit Violinsolo), namentlich aber der durchaus volkstümliche Chor »Da horchten auf im Wiesenland« sind durchweg packend und anregend. Das Ganze, das mit den Worten schließt: »Ein Lied kann nie ersterben« eben auf diese Worte so effektvoll abzuschließen, wie es Krug-Waldsee getan, verdient Bewunderung.

R.

Ecorcheville, Jules, De Lulli à Rameau. 1690—1730. L'Esthétique musicale. Paris, Marcel Fortin & Cie., 1906.

Die ästhetischen Anschauungen der Periode des musikalischen Lebens in Frankreich darzulegen, welche der Epoche »Gluck« vorangehen, war *Ecorcheville* vor vielen anderen berufen. Er hat seine Aufgabe vortrefflich gelöst. Schade nur, das seine fleißige und geistvolle Arbeit in einem unmöglichen Gewande erscheint: violetter Druck auf khakifarbigem Papier! Und erst der Umschlag mit dem stilisierten Bäumchen, die um des Titels willen zum Teil durch horizontale Striche in trostlosester Weise abgeholzt werden mußten! Da haben die modernen Meister von Stift und Palette gegen »die alte« Kunst immer geltend gemacht, sie wäre zuletzt nur noch traurige Manier gewesen; was ist aber die Mehrzahl der modernen Produkte, die uns die immer geschwollener tuende Moderne beschert, weiter als ein absolut geistloser Manierismus, ein zu Tode hetzen einiger weniger öder Formen und Figuren! Doch ich muß von *Ecorcheville* schönem Werke noch einiges sagen. Es bietet, wie der Titel sagt, nur ästhetische Bemerkungen, an musikgeschichtlichem nichts. Die behandelte Periode erstreckt sich von Lulli, des französischen Florentiners, Auftreten bis zum Erscheinen der ersten Opernwerke J. Ph. Rameaus, des großen Opernmeisters und Theoretikers In dem ganzen Zeitraume zitterte als Nachhall an die Periode der Literatur Ludwigs XIV. der Autoritätsglaube, der Politik, Religion, Kunst und Literatur beherrscht hatte, nach. Aber wie die französische Literatur der Zeit sich von fremdem Einflusse frei zu machen suchte, so entbrannte auch in der Musik der Kampf gegen das italienische Wesen, und es spannen sich neben anderen jene einst die gebildete Welt bewegenden Fragen an, die später, in Glucks Tagen, zur — vorläufigen — Entscheidung kommen sollten. Wie eine Reihe von anderen Dingen, die auch die moderne ästhetische Anschauung bewegen, von jenen vergessenen französischen Denkern vorweggenommen worden ist, wird man aus dem Buche mit Erstaunen entnehmen. Alles in allem also ein ernstes Buch für ernste Leser und zugleich ein Buch, das der Übersetzung in unsere Sprache durchaus wert wäre. Aber sein Buchschmuck darf dann nicht nachgeahmt werden.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang. 1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 7.
Ausgegeben am 1. April 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Die Vögel in den Werken der Tonkunst.** Von Franz Dubitzky-Berlin. — **Zur neueren Oratorienmusik.** Von August Wellmer (Berlin). — **Lose Blätter:** Romeo und Julia auf dem Dorfe, von Rud. Fiege. Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein, von L. R. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Bielefeld, Dresden, Leipzig: kleine Nachrichten — **Besprechungen.** — **Briefkasten** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Die Vögel in den Werken der Tonkunst.[1])

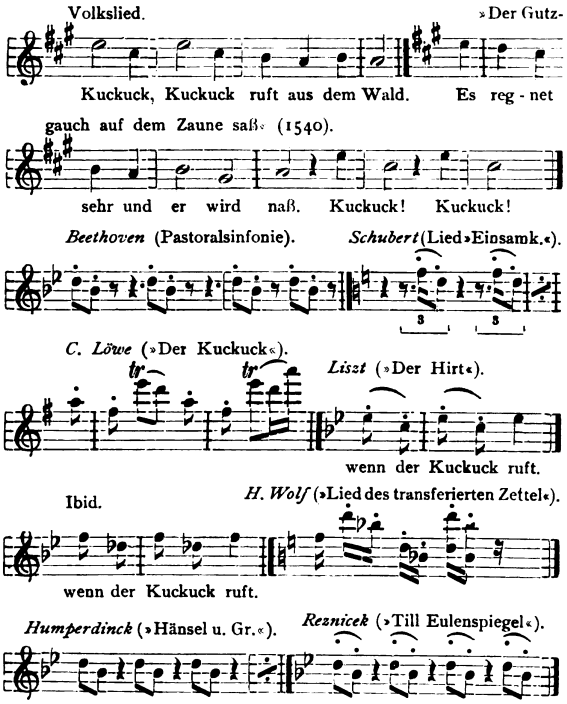
Von **Franz Dubitzky**-Berlin.

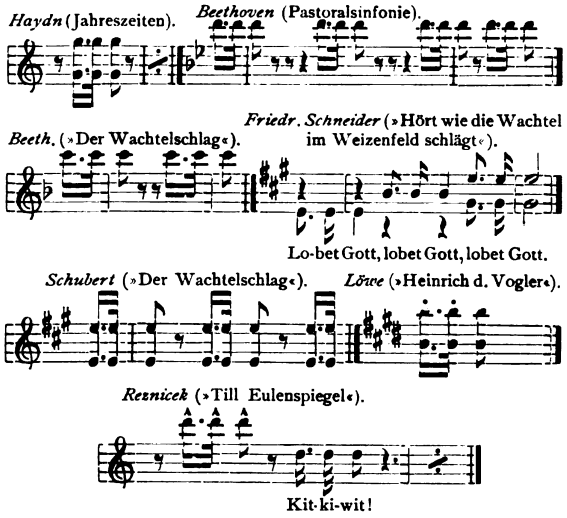
Ein vom 16. Februar 1818 datierter Brief Goethes an Adalbert Schoepke, einen jungen böhmischen Musiker, enthält folgende Stelle: „Auf Ihre Frage, was der Musiker malen dürfe? wage ich mit einem Paradox zu antworten. Nichts und alles. Nichts, wie er es durch die äußeren Sinne empfängt, darf er nachahmen, aber alles darf er darstellen, was er bei diesen äußeren Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in Musik nachzuahmen, ist keine Kunst, aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt, als wenn ich donnern hörte, würde sehr schätzbar sein. So haben wir im Gegensatz für vollkommene Ruhe, für Schweigen, ja für Negation entschiedenen Ausdruck in der Musik, wovon mir vollkommene Beispiele zur Hand sind. Ich wiederhole: das Innere in Stimmung zu setzen, ohne die gemeinen äußeren Mittel zu brauchen, ist der Musik großes und edles Vorrecht."

In den Tonwerken unserer Zeit finden wir oft genug eine andere, eine gegenteilige Meinung vertreten. Gar mancher moderne Komponist sucht die Natur durchaus lautgetreu zu kopieren und verwendet und erfindet eigens zu solchem Zwecke da, wo die bisherigen Instrumente nicht ausreichen, nicht genugsam mit den Tönen der Natur sympathisieren, neue Klangkörper, neue ton- oder geräuschvolle Instrumente. Aber selbst bei dem größten Reichtum an Klangfarben wird sich eine lautgetreue Wiedergabe der Natur und des wirklichen Lebens häufig als unausführbar erweisen. Wie leicht ausführbar erscheint wohl manchem im ersten Augenblicke eine tongetreue Wiedergabe der Vogelstimmen und welche Schwierigkeiten bieten sich in Wahrheit hier dar! Der Wald, die Wellen, der Wind sprechen zu uns in verwobenen, in mehr oder weniger verworrenen Tönen, der Singvogel hingegen bringt unserem Ohre Ton um Ton, d. h. erfaßbare, unterscheidbare Töne. Wir vernehmen bei geschärftem, geübtem Gehör jede Biegung der melodischen Linie, jeden Tonfall beim Sange der Nachtigall oder der Singdrossel und trotzdem vermögen wir nicht eine naturgetreue Wiedergabe durch „künstliche Kehlen", d. h. vermittelst der uns in vielen Gattungen zur Verfügung stehenden Blasinstrumente zu erzielen. Die Hauptschuld am Mißlingen trägt unsere gebräuchliche, nur bis zu Halb-Tönen teilbare Tonskala: der Vogel verfügt über sehr viel zartere Abstufungen von Höhe und Tiefe,

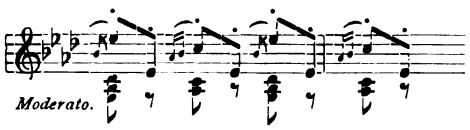
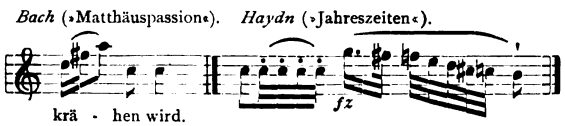
Als der vom Tondichter in Bezug auf Lauttreue am vollkommensten gezeichnete Vogel erweist sich der Kuckuck. Er verfügt nur über zwei, im Intervall einer Terz stehende Töne. Ob die kleine oder

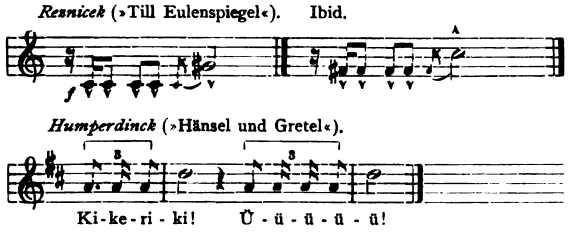
[1]) Man vergleiche auch die im vorigen Jahrgang erschienenen Artikel von *R. Fiege* (Seite 74: „charakterisierende Figuren in Fidelio"), von *Dubitzky* (Seite 134: Notenmalerei und Notenscherze) und von *J. B. Foerster* (Seite 165: Ein Beitrag zum Kapitel über musikalische Charakteristik). Die Red.

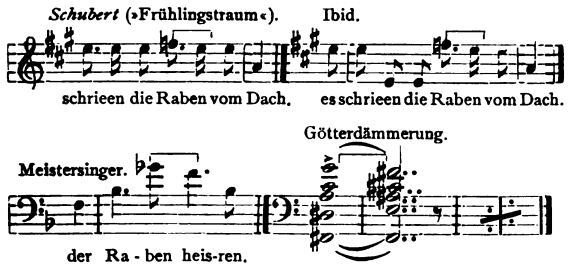
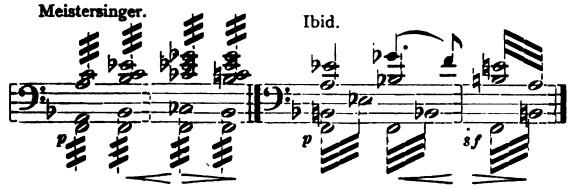
große Terz vom Kuckuck bevorzugt wird, darüber sind die Gelehrten noch nicht einig; so sagt Alwin Voigt in seinem vortrefflichen, sehr empfehlenswerten Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen:[1]) „— — Der leidenschaftslose Ruf bewegt sich gewöhnlich in der kleinen Terz, etwa f²—d². Naumann schreibt allerdings fis²—d², indessen die kleine Terz dürfte im allgemeinen häufiger zu hören sein.“ Wer hat recht?[1]) Unsere Tondichter haben ebenfalls keine „entschiedene“ Meinung in dieser Beziehung, wie die nachstehenden Notenbeispiele dartun: hier große Terz, dort kleine Terz.

Auffällig erscheint es, daß in den vorstehenden Zitaten viermal die Terz d²—b¹ von den Komponisten gewählt ist (Beethoven, Wolf, Humperdinck, Reznicek). Die Terz d²—b¹ würde gewiß in Gesangsstücken noch um vieles häufiger zur Anwendung kommen, wenn nicht der Umfang der Gesangstimme und die Wahrung der Tonalität in einem kurzen Liede dem Wollen des Komponisten Schranken auferlegte. In der Oper darf der Tondichter freier mit harmonischen Ausweichungen und mit der Vorzeichnung schalten und walten, in Humperdincks Hänsel und Gretel und im Till Eulenspiegel Rezniceks erblicken wir denn auch die bevorzugte Terz d²—b¹. Woher diese Bevorzugung? Wirkte Beethovens Pastorale ansteckend? Wie wir vorhin aus „wissendem“ Munde vernommen haben, kommt für den Kuckucksruf die Terz f²—d² oder fis²—d² in Betracht, nur bei dem Schubert-Zitat finden wir diese Lehre beherzigt (f²—d²).

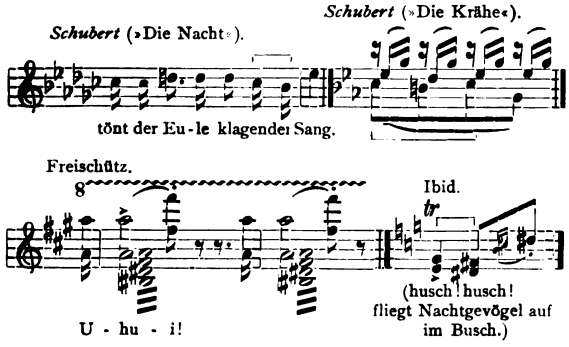
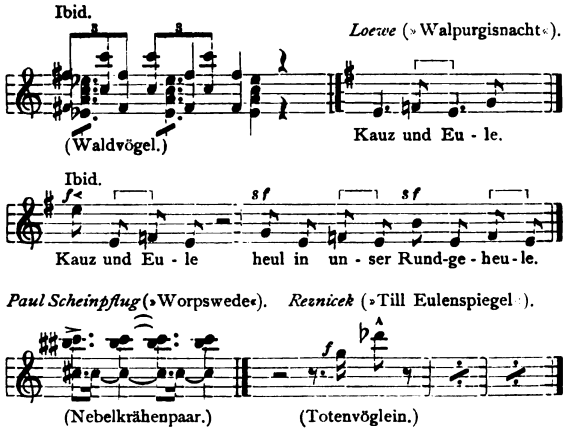
Eine „naturalistische“ Behandlung läßt das „pückwerwück“, „kwackwackwack“ oder „kitkiwit“ der Wachtel zu. Trotzdem hier aus nur einem Tone die „Melodie“ gebildet ist, trifft man die Wachtel in den Werken unserer großen und kleinen Meister recht häufig an. Die Erklärung hierfür bietet sich in dem interessanten Rhythmus des Wachtelschlages. Ich gebe einige Beispiele:

Nach den vorstehenden Zitaten zu schließen, ist für die Wachtel nicht nur der Rhythmus sondern auch die Notengattung „fest und unerschütterlich“ bestimmt, denn, abgesehen von dem Liede Friedrich Schneiders (1786—1853), des Komponisten des Oratoriums „Das Weltgericht“, erblicken wir stets die Folge: punktiertes Sechzehntel — Zweiunddreißigstel — Achtel. Oder ist's ein Zufall? In Nicolais Lustigen Weibern wird im Finale des ersten Aktes der „behenden Füße“ der Wachtel gedacht. — Falstaff singt:

Die hüpft wie eine Wachtel!

Der Komponist malt den Vorgang folgendermaßen:

Auch der Hahn läßt eine ziemlich naturgetreue Wiedergabe in Noten zu. Sein „Thema“ umfaßt zwei Töne, von denen der erste einigemal repetiert wird; der andere Ton stellt gewöhnlich die Oberquinte dar.

[1]) Verlag Hans Schulze, Dresden.

[2]) Vielleicht teilen mir die für diesen Punkt sich interessierenden Leser der Blätter für Haus- und Kirchenmusik ihre Wahrnehmungen bei Waldwanderungen mit. (Adresse: Berlin, Fichtestr. 19A.)

Wie aus diesen Beispielen ersichtlich, verwendet der eine Komponist für den „Aufschwung", für das krönende, langgezogene „kih!" die reine Quinte (Bach: d—a, Haydn: c—g), ein anderer die übermäßige oder verminderte Quinte.

Eine ziemliche Übereinstimmung erkennen wir in der Illustrierung des Raben-Gekrächzes. Zwei Töne im Intervall der mißgünstigen kleinen Sekunde kommen hier vorzugsweise zur Verwendung.

Man betrachte auch die meisterhaft erfundenen krächzenden und hohlen Harmonien und Disharmonien an ebenderselben Stelle in den Meistersingern.

in nächt'gem Heer zu Hauf,
wie krächzen all' da auf,
mit ihren Stimmen, den hohlen,
die Elstern, Krähen und Dohlen!

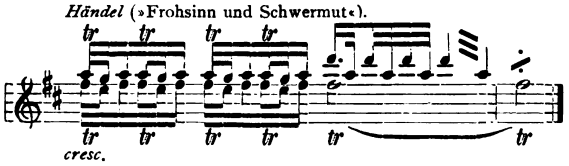
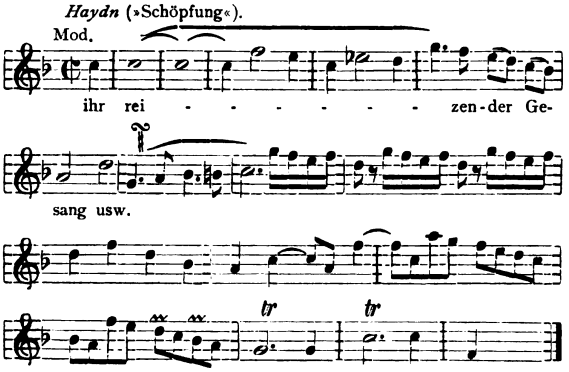
— so ruft Walter von Stolzing ergrimmten Gemütes aus, sehen wir uns nun gleich dieses übrige „ungemütliche" Vogelvolk etwas näher an.



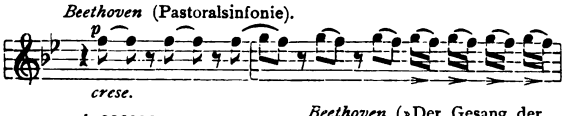
Ein prüfender Blick wird bemerken, daß aus allen diesen Notenbeispielen etwas Unheimliches Unbehagliches, Klägliches spricht. Das Klägliche liegt an der Verwendung der kleinen Sekunde (man vgl. die eingeklammerten Noten), das Unbehagliche, Gruselige wird durch die Anwendung des verminderten Septimenakkordes oder der verminderten Quinte erreicht. Den unbehaglichsten heisren Schrei finden wir in dem Scheinpflug-Zitat, er ist zugleich der „umfangreichste" (cis^2—cis^3 = eine Oktave), Weber bringt den Sexten-Schrei (a—fis), Reznicek bedient sich der verminderten Quinte (g—des).

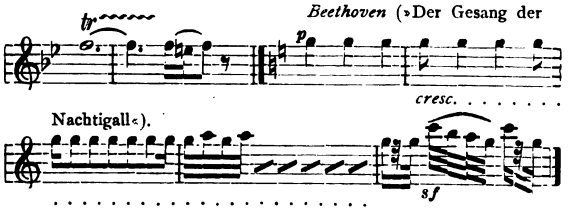
Wenden wir uns ab von diesen unheimlichen Luftbewohnern, richten wir unser Auge auf den uns liebsten und vertrautesten Vogel, auf die „poetische" Nachtigall. Keine gefiederte Kreatur kann sich rühmen einen bevorzugteren Platz in den Werken der Dichtkunst und der Tonkunst zu behaupten als der ebengenannte Sänger. A. Voigt sagt in seinem oben erwähnten Buche bezüglich der Nachtigall: „. . . besonders charakteristisch ist die Strophe mit gezogenem Hauptton, sie ist die seelenvollste, ihr kommt keine Vogelstimme an Schönheit gleich. Leise und sanft setzen die gezogenen Flötentöne ein, voller und kräftiger werden die folgenden, bis eine verschiedenartig gestaltete Gruppe kurzer Töne den Abschluß bildet. Gute Sänger verbinden mit der Flötenstrophe zuweilen einen tiefen Roller oder eine Reihe schmetternder Laute und den Schluß bildet ein kurzer Schlag nach oben. Je mehr von den langgezogenen Tönen aufeinander folgen, um so vollendeter wird man das Anschwellen der Tonfülle, um so knapper die Schlußfigur beobachten."

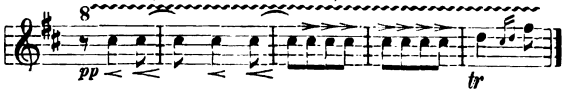
Eine lautgetreue Wiedergabe des Nachtigallenschlages in Noten ist ein Ding der Unmöglichkeit, der Tondichter beschränkt sich daher auf die Andeutung und Aufmalung der markantesten Züge des Nachtigallengesanges. Eine ziemliche Übereinstimmung wird man wohl in den meisten Nachtigall-Motiven unserer Komponisten feststellen können;

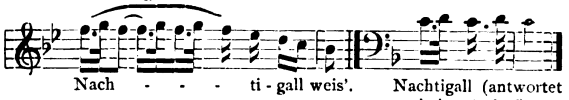
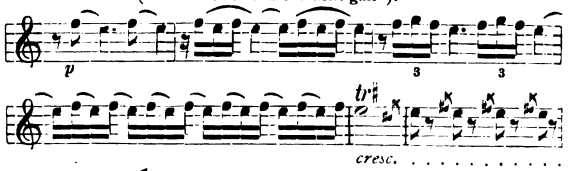
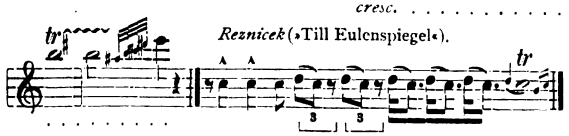
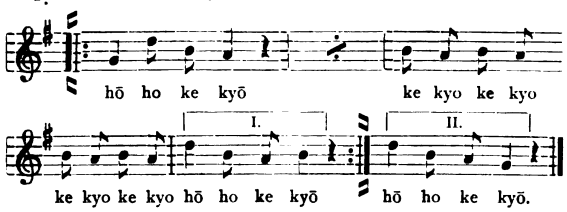
es scheint, als ob sich eine gewisse „Tradition“ im Laufe der Jahrhunderte hinsichtlich der Vertonung der Nachtigall eingestellt habe: ein Komponist macht es dem andern nach, ohne viel darüber zu sinnen, ob denn die Nachtigallen-Weise des zum Vorbild genommenen Meisters in Wirklichkeit die richtige, die einzig richtige, unveränderliche sei.

Händel (»Frohsinn und Schwermut«).

Haydn (»Schöpfung«).

Beethoven (Pastoralsinfonie).

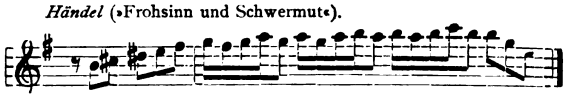


Beethoven (»Der Gesang der Nachtigall«).

Mendelssohn (»Sommernachtstraum«).

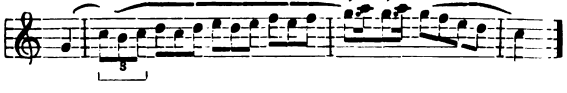


Meistersinger. Ibid.

Rubinstein (»Der Esel und die Nachtigall«).

Reznicek (»Till Eulenspiegel«).

Wenn man die vorstehenden Nachtigallengesänge miteinander vergleicht, so wird man als die besonderen Kennzeichen der Melodien im allgemeinen folgendes Bild finden: leises Einsetzen von mehr oder minder langgezogenen Tönen — Verkürzung der Notenwerte — crescendo — und endlich als Krönung des Ganzen ein Triller. Der Tonumfang erweist sich in der Hauptsache auf das Intervall einer Sekunde beschränkt (die Haydnsche Weise ist völlig frei gebildet und bekundet mit dem Nachtigallensang nur insofern Verwandtschaft, als sie ebenfalls „reizvoll“ unseren Ohren erscheint). In dem japanischen Liede „Hana saku haru“ wird der Gesang der japanischen Nachtigall nachgeahmt, ob in naturalistischer oder freier Weise, das vermag ich allerdings im Augenblick nicht zu entscheiden. Hier die betreffenden Takte (cf. Japanische Volksmelodien, bearbeitet von Georg Capellen — Verlag Breitkopf & Härtel):

Großen Ansehens erfreut sich bei dem Tondichter auch die Lerche. In den Vertonungen dieses Vogels wird seines fröhlichen, munteren Wesens, seines Jubilierens, seines Hinaufschwingens hoch in die Lüfte („bis in den Himmel“) gedacht.

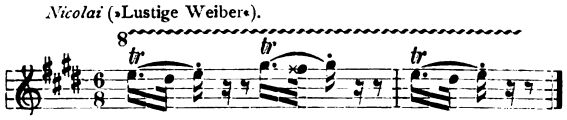
Händel (»Frohsinn und Schwermut«).



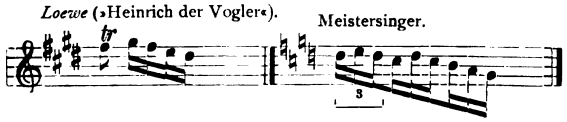
Haydn (»Schöpfung«).

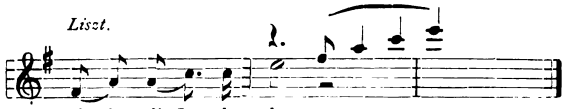
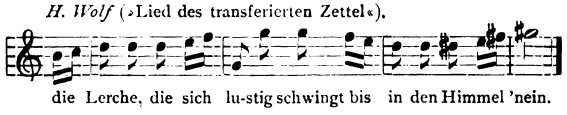
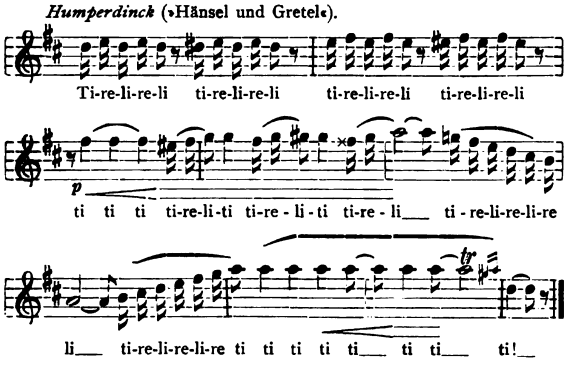


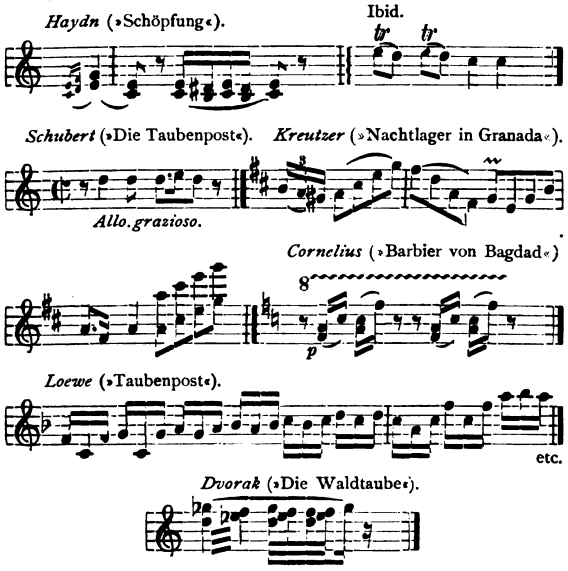
Nicolai (»Lustige Weiber«).



Loewe (»Heinrich der Vogler«). Meistersinger.

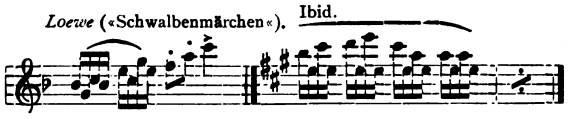


Liszt.

H. Wolf (»Lied des transferierten Zettel«).

Humperdinck (»Hänsel und Gretel«).

Das „Hinaufsteigen in die Lüfte" bei fast allen diesen Beispielen wird dem aufmerksamen Auge des Lesers nicht entgangen sein. Bei Händel, Haydn, Humperdinck usw. erblicken wir auch das sich anschließende Wiederhinabgehen zur Erde. Den „munteren" Ton wird man in diesen Lerchen-Motiven nicht vermissen. In Bezug auf die Höhe des Lerchensanges hat Nicolai das Richtigste gebracht. Das wird manchen überraschen. Nicolai benutzt die dreigestrichene Oktave, also eine ziemlich hohe Tonlage, in Wirklichkeit erklingen aber noch höhere Töne, nach Voigts Beobachtungen bewegt sich der Gesang der Lerche (Feldlerche) in der Tonlage a^4—c^5. (Auch die Nachtigall findet ihre Noten in höherer Lage, als unsere Tondichter zumeist denken; eine der Wahrheit entsprechende Tonhöhe hat Mendelssohn in den oben vermerkten Nachtigall-Takten aus dem Sommernachtstraum [cis^3 usw.] gewählt.)

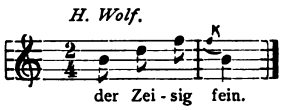
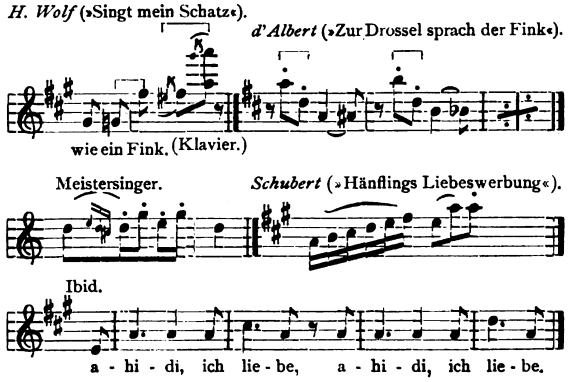
Beschäftigen wir uns jetzt mit einem anderen „sympathischen" Vogel, mit der Taube. Hier einige Tauben-Motive:

In dem ersten Haydn-Zitat finden wir das Girren des Taubenpaares (Paar = zweistimmig) wiedergegeben. Die Taubenstimme bewegt sich in Wirklichkeit in ziemlich tiefer Tonlage, jedoch nicht ganz so tief, wie wir es bei Haydn (im ersten Beispiele) finden. Auch das zweite Haydn-Zitat malt das liebegirrende „turrrturrr" des „sanften", arglosen Geschöpfes. Ein in Moll gestimmtes, ängstliches, (durch das „Programm" des Werkes gerechtfertigtes) klagevolles Girren tritt uns in dem Dvorak-Beispiel entgegen. In den übrigen Notenbeispielen ist der leichte und gefällige Flug der Taube illustriert. (Der Pralltriller in dem Zitat aus dem Nachtlager deutet wieder auf das „turr" oder „gruh" des Vogels hin.)

Hiermit wären die in den Werken der Tonkunst am häufigsten auftretenden Arten des Vogelgetiers aufgezählt. Halten wir nun noch ein wenig Umschau unter den seltener „in Musik gesetzten" Vögeln.

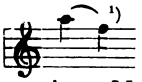
Die Schwalbe:

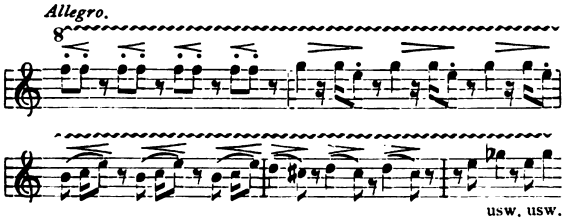
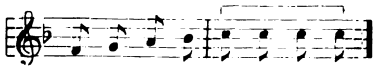
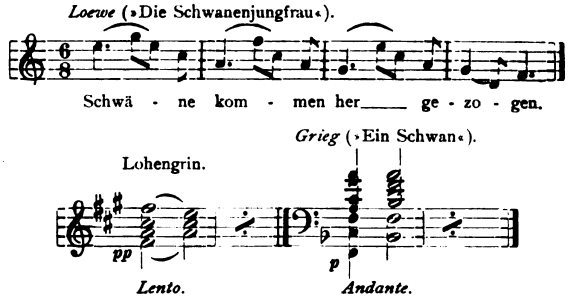
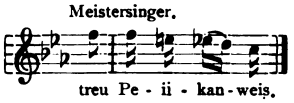
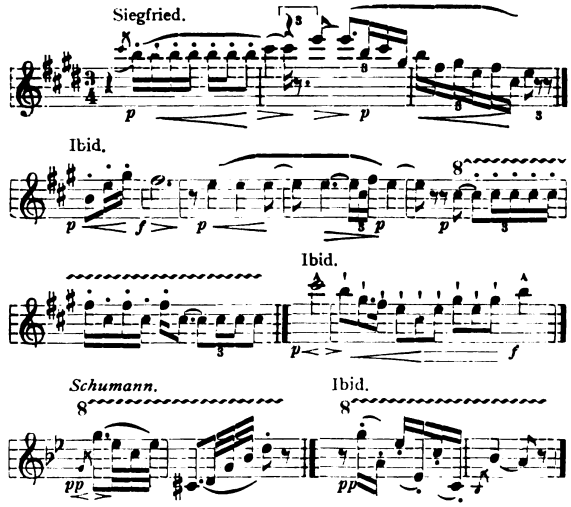


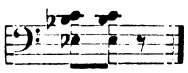
„Leicht wie Elfen gleiten die Schwalben durch die Luft als wären sie befreit von der Schwere des Irdischen", belehrt Voigt, diesen „Elfenflug" erblicken wir in dem ersten der vorstehenden Notenbeispiele. Im zweiten Notenbeispiel finden wir das Gezwitscher, das unermüdliche Geplauder der Schwalbe „frei" in Noten gesetzt.

Der Zeisig. Der Gesang dieses Vogels wird als „unschön" ausgegeben, Hugo Wolf legt dem Zeisig in seinem „Lied des transferierten Zettel" einen verminderten Quintensprung (f^2—h^1) in die Kehle, welches Intervall ja ohne Zweifel nicht zu den „schönsten" gerechnet werden darf.

Der Fink:

Aus dem Wolf- und d'Albert-Zitat tönt uns deutlich das „pink! pink!" des Edelfinken (Fringilla

coelebs) entgegen. Der Meistersinger-Takt zeigt den munteren Stieglitz (Fringilla carduelis), eine gewisse Ähnlichkeit mit dieser Weise bietet die Vertonung des Hänflings (Fringilla cannabina) durch Schubert, Wagner: d g [e] g — Schubert: e a a. Hinsichtlich Fringilla domestica (Spatz) kann ich keine belangvollen Notenbeispiele bringen, der Sperling scheint von den Komponisten bislang wenig beachtet zu sein und vielleicht mit Unrecht, denn in dem Buche Voigts heißt es: — — „aber auch recht zärtliche Laute stehen dem Haussperlinge zu Gebote, darunter ganz kurze einfache, deren Süßigkeit kein Notenzeichen wiedergeben kann. Insbesondere gehört hierher auch das sanfte

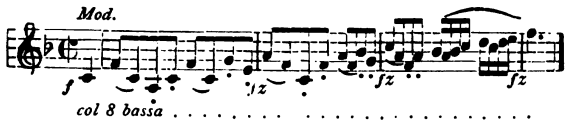


mit dem sie sich an glückverheißenden sonnigen Morgen gar oft minutenlang begrüßen". Vielleicht weiß einer meiner verehrten Leser ein markantes Spatzen-Stück zu nennen? Auch bezüglich der diebischen und schwatzhaften Elster wäre mir eine „wissende" Meldung erwünscht. Besonders aber vermisse ich Vertonungen unseres über zahlreiche Weisen verfügenden Kanarienvogels[2]) und der Singdrossel. „Die Motive von Turdus musicus (Singdrossel) sind musikalisch sehr leicht faßbar und dabei doch als Vogelsang so leicht erkennbar, weil jedes Motiv zwei bis viermal wiederholt wird" — äußert sich A. Voigt und gibt folgende naturgetreue Aufzeichnung einer Singdrossel-Weise:

Aber das ist ewig so: die besten Sänger werden oft gänzlich vergessen, während man die — Gänse in Liedern feiert. „Fuchs, du hast die Gans gestohlen", beginnt ein Volkslied und nicht übel finden wir das „da—da—da—da" der Gans daselbst in Musik gesetzt (c—c—c—c):

Da der Schwan eine äußere Ähnlichkeit mit der Gans hat, verzeihe man mir den etwas krassen Schritt vom „Bratenvogel" zum poesiegetränkten Lohengrin-Begleiter.

In dem Loewe-Zitat können wir den Schwanenhals, die edel, stolz und doch sanft gewundene Halslinie, das Untertauchen usw. unschwer erkennen. Bei Wagner und Grieg werden wir durch die geheimnisvollen, weltfremden Harmonien auf das Sagenhafte, Weihevolle, das dem Wesen des Schwans anhaftet, hingelenkt. Dem Schwan wird „Treue" nachgerühmt, auch dem Pelikan erkennt man dasselbe Epitheton zu; in der Fabel heißt es, daß er, um den Hunger seiner Jungen zu stillen, Fleischstücke aus dem eigenen Leibe reißt. In den Meistersingern erwähnt der Lehrbub David („con sentimento" — so lautet die Vorschrift Wagners) die „treu Pelikanweis".

Einen „idealisierten" Waldvogel treffen wir in Wagners „Siegfried", auch in Schumanns Klavierstück „Vogel als Prophet" sehen wir eine „freie" Gestaltung der Vogellaute.

Der Specht. In Schuberts Lied „Einsamkeit" vernehmen wir sein Picken:



[1]) Diese Aufzeichnung gibt nur ein „ungefähres Bild" des betreffenden „Gesanges".

[2]) *Georg Philipp Telemann* veröffentlichte 1737 eine Komposition, die den sonderbaren Titel hat: „Trauer-Music. O weh! eines kunsterfahrenen Canarien-Vogels, als derselbe zum größten Leidwesen seines Herrn Professoris in diesem Jahr verstorben, allen Liebhabern der edlen Musica in einer Cantate publiciret. Canto solo, 2 Violin et Cembalo". Ich kenne das Werk nicht, weiß also auch nicht, ob darin markante Kanarienvogel-Motive enthalten sind.

Zum Beschluß bringe ich den stolzesten der Vögel, den König der Lüfte, den Adler. Stolze Oktaven im Forte (ohne Unterstützung von Akkorden) und der kühne Flug nach oben kennzeichnen in den nachstehenden Takten aus Haydns Schöpfung den macht- und kraftvollen Vogel zur Genüge.

In den modernen Werken der Tonkunst begegnet man des öfteren „vollen Vogelchören", so ertönt in Hans Pfitzners Oper „Die Rose vom Liebesgarten" im Vorspiel „gewaltiges Vogelgezwitscher", Rezniceks „Till Eulenspiegel" beginnt ebenfalls mit „jubilierenden Vögeln". Nicodé benutzt in seinem Sturm- und Sonnenliede „Gloria" für die Darstellung „jubilierender" Vögel neben dem übrigen gewaltigen Orchesterapparat noch zwölf Trillerpfeifen. Aber selbst in längst entschwundenen, weit hinter uns liegenden Zeiten wußte man aus dem gefiederten Volke Nutzen für die Tonkunst zu gewinnen, Clément Jannequin z. B., der hervorragende französische Kontrapunktist und Autor mancher Programm-Musik[1]), komponierte in der Mitte des 16. Jahrhunderts ein vierstimmiges Chanson „Le chant des oiseaux". Kurzum — die Vögel spielen in der Musik eine nicht unbedeutende Rolle und dürften, wenn die Tondichter sich noch mehr der Beobachtung der Natur, der Beobachtung der Vögel in Wald und Feld zuwenden (was ja bei dem heutigen Streben nach voller Wahrheit,[1]) nach Naturtreue zu erwarten ist), in Zukunft einen noch bedeutenderen Platz in den Werken der Tonkunst einnehmen.

[1]) Einige seiner Werke: La Bataille — La chasse au lièvre (Die Hasenjagd) — Le caquet des femmes (Das Weibergeschwätz) — La chasse au cerf (Die Hirschjagd).

[2]) Das „Streben nach Wahrheit" besteht nur hinsichtlich der Kunst, der Dichtkunst, der Tonkunst usw. — — (hinsichtlich des „praktischen" Lebens ist von einem derartigen Streben wenig zu spüren).

Zur neueren Oratorienmusik.

II. Ludwig Meinardus: „Simon Petrus" und „Luther in Worms".

Von **August Wellmer** (Berlin).

Neben *Friedrich Kiel*, dessen Oratorium „Christus" wir eingehend betrachteten, nimmt *Ludwig Meinardus*, der als Komponist auf verschiedenen Gebieten, wie als Musikhistoriker sich in hervorragender Weise betätigte, unter den Oratorienkomponisten der letzten Dezennien einen der ersten Plätze ein. Wir besitzen von ihm eine ganze Reihe oratorischer Werke, unter denen „Simon Petrus" und „Luther in Worms" allgemeinere Beachtung gefunden haben. Auch sein speziell kirchliches Oratorium „Emmaus" (für den zweiten Ostertag) von kleinerem Umfange, aber hohem musikalischen Werte, wird viel, namentlich von Kirchengesangvereinen, zu Gehör gebracht. Von durchschlagender Wirkung aber, auch in den weiteren musikalischen Kreisen, ist sein „Luther in Worms" gewesen und steht ebenbürtig neben den besten oratorischen Erscheinungen der letzten Entwicklungsepoche auf diesem Gebiet da. Im „Simon Petrus" hatte der Komponist schon seine Begabung für die großen Formen des Oratoriums bewiesen. Ist der Stil auch nicht im engeren und älteren Sinne streng geistlich, so spricht sich in dem ganzen Werke doch eine so durchaus religiöse Gefühlsweise aus, z. B. in der Arie: „Herr, ich erkenne meine Missetat" oder in dem Duett: ‚Der Herr ist mein Hirte", daß wir es mit wahrhafter Erbauung hören, und gerade die Weihe und Innigkeit der Komposition, verbunden mit einer alle kontrapunktischen Schwierigkeiten spielend überwindenden Technik, machen das Ganze äußerst wirksam. Zu der dem Komponisten eigenen Gemütstiefe gesellt sich bei ihm zugleich eine kraftvolle Energie, die sich im „Simon Petrus" schon in den großen Chorsätzen imposant entfaltet, die wir aber noch mehr in dem Oratorium „Luther in Worms" zu bewundern haben. Dies Werk verdankt seine große Verbreitung dem Lutherfeste des Jahres 1883, ist aber weit davon entfernt, eine bloße Gelegenheitskomposition zu sein; es wird seiner Wirkung jederzeit gewiß sein. Denn in ihm ist sowohl vom Dichter, W. Roßmann, als vom Komponisten der Reformationsgedanke wie kaum in einem andern Werke zu einem Ausdruck gebracht, daß wir es trotz seiner großartigen musikalischen Anlage und Durchführung dennoch als volkstümlich bezeichnen möchten.

Es war ein sehr glücklicher Gedanke, daß Dichter und Komponist gerade die bedeutsamste Episode aus des Reformators Leben, seinen Zug nach Worms und sein Bekenntnis vor Kaiser und Reich wählten. Naturgemäß ist das Oratorium reich an Stimmungsbildern, an spannenden Situationen, an großartig wirkenden Kontrasten, wie wir es ähnlich in dem dem Stoffe nach verwandten, älteren Oratorium „Johann Hus" von Karl Loewe gewahren. Meinardus wendet zur musikalischen Darstellung dieses so inhaltreichen, die höchsten Gegensätze in sich bergenden Gegenstandes alle

Mittel seiner Kunst an, hütet sich dabei aber vor jeder musikalischen Übertreibung, vor allem unschönen Forcieren, vor jedem äußerlichen theatralischen Effekt, sondern bei aller Kraft des Ausdrucks z. B. in der Arie „Luther im Gebet" („Allmächtiger, ewiger Gott!"), bei aller Steigerung zum Dramatischen beherrscht der Komponist den gewaltigen Stoff mit Meisterhand, und Stil und Charakter der Musik sind nach jeder Richtung jener denkwürdigen weltgeschichtlichen Epoche trefflich angepaßt. Den Höhepunkt erreicht für uns das Werk in dem gewaltigen Doppelchor mit Choral im zweiten Teil, in welchem Luthers und Roms Anhänger einander gegenübertreten. Luther hat fest entschlossen sein: „Hier steh' ich, ich kann nicht anders! Gott helfe mir! Amen!" gesungen, da setzen die Gegner fanatisch ein: „Zum Tode! Erhöht ihm den Holzstoß! Im Feuer ersticke das frevelnde Wort!" — —, während gleichzeitig Knabenstimmen, unterstützt von Trompeten, Posaunen und Orgel als cantus firmus nach der Melodie „Vom Himmel hoch, da komm' ich her": „Der römisch Götz ist ausgetan" anstimmen, welches Thema dann zugleich im vierstimmigen Fugensatz durchgeführt wird, bis zuletzt bei den Worten: „Sein Kirch' er durch sein Wort regiert" der Chor in den vorhin als cantus firmus bezeichneten Choral einmündet. Kaum wird man in einem der neueren Oratorienmusik angehörigen Werke wieder einem Bau von so mächtiger Energie, von so hinreißender und erhebender Großartigkeit und Kraft begegnen. Von ähnlicher Wirkung ist der Schlußchor. Luther beginnt allein sein Kampf- und Siegeslied: „Ein' feste Burg". Er repräsentiert damit den Anbruch der neuen Zeit, er vertritt so auch zunächst sein reformatorisches Werk persönlich. Aber immer mehr Stimmen schließen sich ihm an, bis mit der vierten Strophe des Liedes: „Das Wort sie sollen lassen stahn" ein fünfstimmiger Chor einmütig, mit aequalen Stimmen, gleichsam die Gesamtheit der neuen Gemeinschaft repräsentierend, das grandiose Werk zu erhebendem Abschluß bringt.

Wie schwächlich nimmt sich solchen Werken gegenüber die Ansicht aus, daß das Oratorium eigentlich nur noch historischen Wert habe und eine für unsere Zeit nicht mehr geeignete Kunstform sei, da die Empfänglichkeit für religiöse Gegenstände der Kunst verschwunden sei. Freilich muß der Oratorienkomponist, welcher etwas Überzeugendes schaffen will, den darzustellenden Gegenstand sich innerlich zu eigen machen und sich mit seiner Aufgabe völlig eins wissen. Mit hohlem Pathos, mit überladener, geschraubter Instrumentation, wodurch das gerade dem Oratorium gebührende vokale Element erdrückt und hintangesetzt wird, kurz mit modernem Raffinement, wie mit stupender Technik ist es auf diesem Gebiet der Kunst nicht getan. Das Oratorium ist recht eigentlich dazu berufen, der musikalische Träger der heiligsten Empfindungen, der hehrsten Ideale zu sein. Diese durch die Macht der Musik zu verklären und in so verklärtem Glanze der Menschheit nahezubringen, ist seine hohe Aufgabe. Ehren wir darum die Meister, welche auch in neuerer Zeit in diesem Sinne ihre Oratorien schufen.

Lose Blätter.

Romeo und Julia auf dem Dorfe.

Opernidyll nach Gottfried Kellers Erzählung

von

Frederick Delius.

(Uraufführung in der Komischen Oper zu Berlin, am 21. Febr. 1907.)

Der Dichterkomponist *Frederick Delius* wurde 1863 in Bradford geboren, von wo auch die fingierte dicke Frau in den „Lustigen Weibern" stammt. Er lebte einige Jahre hindurch auf Florida und erhielt dort die Anregung zu seinen Orchesterwerken Over the hills (1893), Sea drift und Apalachia (1905). Romeo und Julia ist sein drittes Bühnenwerk. In Leipzig studierte er 1886—1888 bei K. Reinecke und S. Jadessohn Musik. Seinen Wohnsitz schlug er dann in Grez-sur-Loing bei Paris auf.

Die Zeit ist längst dahin, wo man eine Oper für gut nur dann hielt, wenn man etwas daraus „mit nach Haus tragen" oder wenn man ihren Melodien prophezeien konnte, daſs sie bald auf den Leierkasten kommen würden. Das hatte ja bei Bellini, bei Auber, bei Meyerbeer eine Berechtigung. Mit der Herrschaft Wagners über die Opernbühnen hörte es auf. Dessen unendliche Melodie war keine Melodie im früheren Sinne. Ebensowenig wie das, was der Meister an Liedern schuf, also etwa „Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer", „Summ und brumm, du gutes Rädchen", „Johannistag! Johannistag!" mit dem zierlichen Blumenkränzlein usw. Melodie aber, ausgeprägte Melodie gab es bei Wagner in Hülle und Fülle. Man kann davon viel im Ohre „mit nach Haus tragen", aber dort ist es nicht recht zu verwenden. „Wir winden dir den Jungfernkranz" und „Ha, das Gold ist nur Chimäre" kann man singen und pfeifen, danach tanzen und marschieren, und dergleichen paſst ins Alltagsleben hinein. Aber „Dir, Göttin der Liebe", „Morgenlich leuchtend", „Am Ufer Sankt Johannes stand" durchaus nicht. Und doch sind diese Musiknummern sämtlich in der wagerechten Form geschrieben, während seitdem mehr und mehr die senkrechte zur Verwendung kam. In der Orchestermusik schon lange, nun aber auch in dem, was wir Musikdrama nennen. Eine gewisse Berechtigung liegt aber in der vorhin angeführten, an die Opermusik gestellte Forderung. Sie muſs melodisch sein, muſs ihre Sänger in organisch zusammenhängender Tonreihe, wie frei diese auch gestaltet sei, sich äuſsern lassen.

Ist es schon schwer, eine melodische Phrase von Massenet und Puccini zu erhaschen und heimzutragen, bei *Delius* ist es fast unmöglich. Und wie wir in der Malerei

seit längerer Zeit die Farbe gegenüber der Zeichnung bevorzugt sehen, so überwiegt nun auch in der modernsten Oper das Harmonische das Melodische. Es tritt aber schon nicht mehr in reinen Akkorden auf, sondern diese fließen, mannigfaltig gebrochen, in- und durcheinander. So bei *Delius*. Seine Instrumentation weist eine reiche Farbenskala auf, ist maßvoll abgetönt und mehr zurückhaltend als schreiend. Da die Singstimmen meist nur deklamieren und sich an eine musikalische Form nicht kehren, man die Texte auch nicht versteht, so glaubt man ein Bild im Hades zu schauen, wo Schatten wortlos aneinander vorüberhuschen, und wo man ganz der Stimmung überlassen bleibt.

Auf Stimmung nur ist es abgesehen. Von den Forderungen, die man an das Musikdrama stellte, also von Handlung und logisch entwickelter Fabel, von beseeltem Sprachgesange ist kaum noch die Rede. Die neue Oper, das Opernidyll, besteht aus lebenden Bildern, zu denen stimmungsvolle Musik erklingt. Da ist es denn allerdings folgerichtig, daß die Hauptpersonen nicht Träger einer Handlung sind, sondern Faktoren einer Stimmung. Und darum sieht man sie in dem neuen Werke so häufig als passive Teilnehmer der Geschehnisse, deren Eindrücke sie dann in lyrischer Weise ausdrücken. Da der Dichterkomponist nun einmal kein Drama, sondern ein Idyll will, so brauchte er die Gottfried Kellersche Dichtung auch nicht in ihrem Zusammenhange, sondern durfte Ausschnitte daraus in losen Bildern vorführen. Darum geht bei seinem Romeo und Julia der Vorhang auch nicht über der Szene, sondern vor einem Bilderrahmen auf. Dann teilt sich dessen Vorhang, und es werden uns sechs lebende Bilder folgenden Inhalts gezeigt:

Zwei Bauern geraten wegen eines Ackers in Streit und trennen ihre Kinder, die in herzlicher Freundschaft verbunden waren. Sali und Vreni treffen sich erst nach Jahren wieder, und die jungen Leute gestehen sich ihre Liebe. Als sie harmlos im Kornfelde dahinwandeln und sich selig umfassen, kommt Vrenis Vater des Weges und reißt sein Kind roh aus den Armen Salis, der ihn deshalb niederschlägt. Dann sieht man Vreni, unschuldsvoll in ihrem Stübchen an Salis Brust gelehnt, einschlafen und wird Zeuge ihres Traumes, in dem unter Orgelklang und Chorgesang der Priester sie dem Geliebten antraut. Das folgende Bild zeigt das Paar auf einem Jahrmarkte, wo es verspottet wird. So flieht es ins Freie, wo ein Wirtshaus steht, aus dem Vagabunden ihm zujauchzen, weil es doch kein rechtes Ehepaar ist, es aber sein möchte. Da trägt Sali die Vreni fort zum Flusse, dessen aufrauschende Wellen dann erzählen, daß sie den beiden zum Grabe geworden sind.

Vom mangelnden Zusammenhange abgesehen, ist die Fabel auch etwas verändert. Ohne die Erzählung zu kennen, versteht man die Bühnenbilder kaum, denn es kommt noch dazu, daß das Orchester den Gesang übertönt, da er kein Relief hat. Er besteht meist in musikalischer Deklamation, aus Worten, die in Klänge verwandelt sind, aber keine musikalische Form haben. Tönende Sprache, uncharakterisierter, weil melodieloser Gesang! So lange die Personen auf der Szene nur allgemeine Empfindungen und keine begrifflichen Äußerungen bieten, erscheint ihr Gesang nur als Erweiterung des Orchesters, mit dem vereint er die Begleitmusik der Bühnenbilder darstellt.

Obschon das Werk wundervoll inszeniert war, auch im ganzen gut gegeben wurde, fand es im Publikum doch nur eine laue Aufnahme, und die meisten Kunstrichter sprachen sich ungünstig darüber aus. So wird es wohl nicht zu einem Bühnenleben gelangen. Aber dennoch ist es wichtig als der Versuch — man muß sagen, der geistvolle Versuch — einer Weiterentwicklung des Musikdramas. Und deshalb mußte ich darüber berichten. Rud. Fiege.

Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein.

(Ein Gedenktag.)[1])

Bedeutenden Männern, mögen sie Künstler oder Gelehrte, Dichter oder Forscher sein, findet man häufig und meist zu ihrem Glücke, geistvolle Frauen zugesellt. Als Gattinnen, Schwestern, Freundinnen, Pflegerinnen und Helferinnen, manchmal sogar als Muse, stehen sie denen zur Seite, die sich zu Zeiten von der geräuschvollen Welt abkehren, ihrem Innenleben und ihrem Schaffen sich hingeben und doch nicht einsam und unverstanden sein wollen.

Eine solche Freundin und Vertraute in des Wortes höchster Bedeutung war dem großen genialen Künstler und Denker *Franz Liszt* in der Fürstin *Caroline von Sayn-Wittgenstein* geschenkt, deren 20. Todestag der 9. März dieses Jahres ist und derer alle Schüler, Verehrer und Freunde des großen Meisters in dankbarer Treue gedenken. Während einer seiner Virtuosenreisen in Rußland lernte Liszt, der vergötterte Liebling Europas, 1847 die 28jährige Fürstin Wittgenstein in St. Petersburg kennen. Polnischer Abkunft und reich begütert, hatte dieselbe, eine geborene Iwanowska, auf Befehl des Kaisers von Rußland dem in russischen Militärdiensten stehenden Fürsten Nikolaus von Sayn-Wittgenstein ihre Hand gereicht. Eine einzige Tochter, Prinzessin Marie, war dieser Ehe entsprossen und zählte damals 10 Jahre. Liszt beschäftigte zu jener Zeit der Plan, die wesentlichsten Szenen und Bilder aus Dantes „Göttlicher Komödie" durch Dioramen darstellen zu lassen und eine eigene Musik dazu zu schreiben. Die Fürstin interessierte sich lebhaft für diesen Plan und erklärte sich zur Erlegung der zur Herstellung der Dioramen erforderlichen Summe von 20 000 Talern bereit. Das führte sie Liszt näher. Nach Abschluß seiner Virtuosenlaufbahn hatte Liszt als großherzoglicher Hofkapellmeister seinen Wohnsitz in Weimar genommen und riet der Fürstin, ehe sie eine Kur in Karlsbad beginne, einige Wochen dort zuzubringen. Die Fürstin kam mit ihrer Tochter nach Weimar und erst nach 12 Jahren ging sie wieder. Zunächst war sie geblieben, um sich wegen ihrer Familienverhältnisse unter den Schutz der damaligen Großherzogin, Schwester des Kaisers Nikolaus von Rußland, zu stellen. Ein kleines, auf bewaldeter Anhöhe gelegenes Schloß, die Altenburg, wurde von der Fürstin gemietet, einen Seitenflügel bewohnte Liszt als Gast des Hauses. Viele seiner musikalischen Schöpfungen und auch der größte Teil seiner literarischen Werke sind dort entstanden. An alledem nahm die Fürstin tätigen Anteil, sie fand ihre Freude darin, Liszts „Sekretär" zu sein, ihm in allem zu raten und zu helfen, die Pfade zu ebnen und die oft unbescheidenen Besucher und Bittenden fern haltend, sorgte sie dafür, daß der Schaffende nicht in der ihm nötigen Ruhe und Sammlung gestört wurde. Seine Interessen, seine Neigungen, seine Pflichten wurden die ihren.

[1]) Zum Teil den Aufzeichnungen der Liszt-biographie La Mara entnommen.

Sie lebte nur in ihm, schmückte sein Leben nach innen und aufsen und gestaltete ihr Haus zu einem Musenhofe, der die vornehmsten Geister der Zeit um ihn versammelte. Nicht allein Liszt, sondern alle, die ihr näher traten, rühmten an dieser Frau das unglaubliche Wissen und das Erfassen aller möglichen Probleme. Welches Gebiet man ihr gegenüber auch berührte, ihr souveräner Geist war gleich vertraut mit Wissenschaft wie mit Kunst. Auch als Schriftstellerin war sie tätig und von ihren religiösen Büchern und Broschüren hat sie einiges, in französischer Sprache verfafst, der Öffentlichkeit übergeben, behielt aber alles zurück, was Streitfragen berührte oder Meinungsverschiedenheiten anregen konnte. Sie wollte, wie sie über dieses Verhalten äufserte, „mit den Menschen in Frieden leben; man kann nicht Aller Meinung sein, wenn man seine eigene hat, man kann nicht Allen gefallen, will man also seinen Frieden geniefsen und doch seine Meinung nicht aufgeben, so mufs man warten, bis man in den himmlischen Frieden, den keiner zu stören vermag, eingegangen ist."

Eine Epoche höchster musikalischer Blüte hatte Liszt für Weimar herbeigeführt und war der Mittelpunkt der musikalischen Bestrebungen der Neuzeit. — Den an die Fürstin wiederholt ergangenen Aufforderungen der russischen Regierung, in ihr Heimatland zurückzukehren, hatte sie nicht Folge geleistet, man strafte sie mit Verbannung und Einziehung ihrer Güter, und erst als im Jahre 1859 ihre Tochter Prinzefs Marie sich mit dem Fürsten Konstantin von Hohenlohe Schillingsfürst, dem Oberhofmeister des Kaisers von Österreich, vermählte, gab Kaiser Nikolaus dieser das konfiszierte Vermögen ihrer Mutter zurück.

Durch die schon 1855 auf ihr Begehren erfolgte Scheidung von dem Fürsten Wittgenstein (derselbe hatte sich ungesäumt mit einer Tänzerin verbunden) war die Fürstin Caroline, die sich zum römisch-katholischen Glauben bekannte, nicht frei geworden und in den Gesetzen ihrer Kirche stand ihrer Verbindung mit Liszt ein unübersteigliches Hindernis entgegen. Für den Namen des Mannes, der sie durch den Zauber seiner Töne, seines Genies und seiner Persönlichkeit gewonnen hatte, und für den sie Vaterland, Vermögen und Stellung hingab, würde sie gern auch den fürstlichen Rang und Glanz geopfert haben; vielleicht hoffte sie das ersehnte Ziel durch persönliche Verwendung beim heiligen Vater zu erreichen, denn bald nach der Verheiratung ihrer Tochter ging die Fürstin nach Rom.

Dahin wandte sich ein Jahr später auch Liszt. Er hatte seinen Abschied als Hofkapellmeister genommen, weil ihm der Aufenthalt in Weimar und seine Stellung durch Intriguen einer feindlichen Coterie und das Regiment Dingelstedts verleidet war. Längere Zeit war Liszt Gast des Kardinals Hohenlohe (der ihm auch später die ersten priesterlichen Weihen erteilte), im Vatikan, wie in der Villa d'Este. Die Fürstin bewohnte eine Villa in der Nähe des spanischen Platzes. Sie zog sich nicht von der Welt zurück, blieb in reger Verbindung mit den früheren Freunden und sprach gern von der „alten, schönen Zeit in Weimar". Dank ihrem rastlos tätigen Geist und ihrer universellen Bildung blieb sie mit allen hervorragenden literarischen Erscheinungen vertraut. Künstler, Gelehrte, Diplomaten verkehrten in ihrem Hause; auch während der heifsen Monate verliefs sie Rom nicht, Liszt dagegen brachte jährlich mehrere Monate in Weimar und in Pest zu. War er fern, so hielt ein regelmäfsiger Briefwechsel ihn ihr doch nahe, wie auch ihr Bild stets sein Tun und Denken begleitete. Die Fürstin tat viel Gutes und beanspruchte für sich nur wenig; sie umgab sich gern mit Blumen, aber ihre kostbare Einrichtung hatte sie in Weimar zurückgelassen. Als im Sommer 1886 das Schwerste über sie verhängt und der Seelenfreund ihr nach 40jährigem, innigem Zusammenleben entrissen wurde, fand sie Trost nur in Gottes Willen und dem Glauben, dafs der Teure in himmlischen Regionen glücklicher sei als hienieden; sie hoffte, dafs ihr die Gnade gewährt werde, dem Vorangegangenen bald nachfolgen zu dürfen. Soviel sie auch gekämpft und gelitten haben mochte, in ihrer Seele wohnte keine Bitterkeit.

Schon länger hatte sich die Fürstin mit dem Gedanken beschäftigt, eine Biographie Liszts zu schreiben, und man mufs bedauern, dafs sie die Idee wieder aufgab, denn ihr wahlverwandter Geist erfafste den seinen ganz, der ihr wie keinem andern anvertraut war. Noch im Tode gab Liszt, dadurch, dafs er die Fürstin zur Universalerbin und Vollstreckerin seines letzten Willens ernannte, der Welt zu erkennen, wie teuer ihm die Frau gewesen, deren Herz ihm selbstvergessen zu Füfsen gelegen. Sie tat, was er von ihr forderte noch vom Krankenlager aus, von dem sie nicht mehr aufstehen sollte. Ihre Tochter, Fürstin Hohenlohe, war ihr in den letzten Tagen zur Seite und klaren, lebendigen Geistes sah sie dem Tode entgegen. Am 9. März schickte sie Alle aus dem Zimmer, um zu schlafen — man hielt die Scheidestunde nicht für so nahe — und entschlummerte einsam zum ewigen Frieden. Liszts Requiem, so hatte sie es bestimmt, sang ihr das Totenlied bei der letzten Feier. Auf dem kleinen deutschen Friedhofe neben der Peterskirche ruht, was sterblich an ihr war, die auf Erden viel geliebt und gelitten hat. L. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. März. — Es gab allerlei „Abende" in unsern Konzertsälen. Nicht nur russische, schwedische, finnische, nicht nur einen Mahler-, Straufs-, d'Albert-, auch einen Juon-, einen Glière-, einen Karg-Elert-Abend. Gut, dafs unsere Programme an Buntheit und Stillosigkeit zu verlieren beginnen; aber es gibt doch auch Tonsetzer, deren Werke allein einen langen Abend hindurch anzuhören, nicht als Genufs bezeichnet werden kann. Das mufs ich mit aller Bescheidenheit auch auf *G. Mahler* bezüglich seiner Sinfonie No. 3 in d moll beziehen, die der Wiener Hofkapellmeister uns mit dem Philharmonischen Orchester vorführte. Sie ist sehr anspruchsvoll. Verlangt sie doch u. a. 6 Pauken, 4 abgestimmte Glocken, ein Tamtam, ein Xylophon und — Ruten, mit denen auf grofse Trommeln geschlagen wird. Ihre Dauer beträgt fast zwei Stunden. Ein Glück war es, dafs das Programmbuch verriet, was der Komponist will, denn er selbst teilt das jetzt nicht mehr mit, wie früher. Der Hörer soll es aus der Musik selbst entnehmen. Wenn er das nur könnte! Wir erfahren also, dafs der Sommer einzieht, und dafs uns die Blumen, die Tiere, die Engel und zuletzt die Liebe etwas erzählen sollen. Nur der letzte Satz war rein musikalisch fesselnd und mit Empfindung getränkt, die andern muteten wenig an. Sie sind unklar, entbehren des logischen

Zusammenhangs, erscheinen gekünstelt und öde. Dies ist besonders bei dem Altsolo der Fall, wo der Mensch erzählt. *G. Mahler* fand tosenden Beifall bei der musikstudierenden Jugend, die alles bejubelt, was nur neu ist. Bei den meisten andern Zuhörern nicht. Alle aber erkannten in ihm den ausgezeichneten Orchesterleiter. — Mit dem Philharmonischen Orchester veranstaltete Herr *Georg Fitelberg* bereits ein zweites Richard Strauſs-Konzert. Das Vorspiel zu der 1894 in Weimar aufgeführten Oper Guntram, noch ganz im Zeichen Wagner stehend, aber doch schon eigene Züge aufweisend, machte einen vortrefflichen Eindruck. In anderer Weise, doch tiefer dabei greifend, tat das auch die sinfonische Dichtung Tod und Verklärung (1890). Auch Lieder mit Klavier- und Orchesterbegleitung, die Herr *Knüpfer* herrlich sang, gefielen. An Wert und Eigenart sind sie nicht hervorragend. Groſse Bedenken stiegen mir jedoch bei der Musik auf, mit der Strauſs ein Gebiet beherrschen will, das ihr in seiner ganzen Ausdehnung nie zugänglich sein kann, das Gebiet des Historischen, die Darstellung dessen, was bestimmte Persönlichkeiten tun und erleben. Soll die sinfonische Dichtung Don Quichote (1898) ein musikalischer Scherz sein, so müſste man die Verwendung von soviel Geist und Kunst, wie ihre Schaffung beanspruchte, eine unstatthafte Vergeudung nennen. Es wird Richard Strauſs heiliger Ernst damit gewesen sein, durch die Musik dem Hörer vorzuführen, wie ein edler Ritter mit einem bäurischen Knappen durch die Welt zieht, um gegen Windmühlen und Hammelherden zu kämpfen, auf gespenstischem Pferde in die Luft zu reiten und im verzauberten Boote sich auf den Wellen zu schaukeln. Wer in aller Welt könnte jedoch aus der Komposition diese Personen und was sie tun oder erleben erkennen? Richard der Groſse sagt, die Musik habe von den Vorgängen des gewöhnlichen Lebens ganz abzusehen und müsse alle Begebnisse desselben unbeachtet lassen. Doch ihre Wesenheit sei vom Tonsetzer nach ihrem Gefühlsinhalte in sich aufzunehmen, denn — so schrieb er — „eben nur dieser läſst sich einzig bestimmt in der Musik geben.“ — Haydn und Beethoven lassen auch Tiere in ihrer Musik auftreten, doch in musikalischer Weise. Wer die schlagende Wachtel, den schnellen Hirsch, den quakenden Frosch und dergleichen mehr im Orchester auch nicht erkennen sollte, der hört doch immer noch Musik. Musik aber ist z. B. im Don Quichote die blökende, plärrende Hammelherde nicht mehr. Wer den Text nicht kennt, der hört nur unangenehmes Geräusch oder erkennt allenfalls blökende Schafe. Woraus aber soll er den Humor erkennen, der darin liegt, daſs hier ein irrer Ritter mit einem feindlichen Kriegsheere zu kämpfen wähnt und sich für einen ruhmreichen Sieger hält? Je mehr textliche Erklärung die Musik bedarf, desto mehr gibt sie von ihrer Art auf. Ein Text neben der Orchestermusik ist fast so bedenklich, wie ein Text in die Musik hinein — das Melodrama. Wenn Richard Wagner auch seinen Freund Franz Liszt als Komponisten hoch gepriesen hat, nie führte er je in seinen vielen Konzerten eine seiner sinfonischen Dichtungen auf. Bedenklich ist es auch, daſs die modernsten Komponisten sinfonischer Dichtungen für ihr Orchester Instrumente verlangen, die keine Klänge, die nur Geräusche hervorbringen, wie Windmaschine, Hammer, Rute, Peitsche usw. — Wäre der Don Quichote nur ein Scherz, man müſste sagen, er sei sehr teuer erkauft. Als ich ihn zum erstenmal hörte, sah ich nur die groſse Kunst darin, mit der er geschaffen war. Jetzt gedachte ich ihn als Musik zu genieſsen, und da verstimmte er mich. Aber wie man auch zu der über die natürliche Grenze hinausgeführten sinfonischen Dichtung stehen möge, eins wird man ihr doch als Verdienst anrechnen müssen: sie schult das Orchester in ausgezeichneter Weise und macht es für die groſsen Aufgaben fähig, die ihm bei einer Weiterentwicklung der Musik vielleicht noch einmal gestellt werden. Den Seitenweg, auf dem sie schon zu weit fortgeschritten ist — es sind doch schon Anzeichen dafür vorhanden, daſs sie ihn verlassen werde. — Interessant ist die Beobachtung, daſs die eigentlichen Väter der sinfonischen Dichtung, *H. Berlioz* und *F. Liszt*, durch ihre jüngsten Nachfolger in andre Beleuchtung gestellt wurden. Was von *Berlioz* in der letzten Zeit hier aufgeführt wurde, erschien jetzt allgemein ansprechender, als früher. Aber auch inhaltsarm wurde es genannt, während *Liszt* in seinen sinfonischen Dichtungen einem viel gröſseren Kreise als ehedem verständlich und sympathisch wurde. Seine Graner Messe, die *O. Fried* im Konzerte des Sternschen Gesangvereins mit dem Philharmonischen Orchester (durchaus lobenswert) vorführten, wurde jetzt weit höher bewertet als vor etwa 25 Jahren, da man sie hier kennen lernte. Die Neunte Sinfonie, die ihr folgte, erklang durchgehends matt. Der junge neue Dirigent scheint ihren Gehalt noch nicht vollständig in sich aufgenommen zu haben. — Seltsam, daſs *Schumann* sank, während *Liszt* stieg! Sein Namensvetter, der Direktor der Singakademie, machte schon wiederholt Versuche, den Rahmen des Institutes zu erweitern. Auch diesmal geschah es nicht mit Glück. Er führte nämlich die Szenen aus Goethes Faust vor, die in diesem Saale allerdings schon erklungen waren, aber nur, wenn der Sternsche Verein darin konzertierte, die Singakademie pflegte nur das Oratorium und Kirchenmusik. Lediglich dem Radziwillschen Faust öffnete sie ihre Türe, und das hatte schwerwiegende persönliche Gründe. — Wie doch R. Schumann sich über seine Musik so täuschen konnte! Groſses hatte er von seiner Oper Genoveva erwartet, weil er jeden Takt dramatisch gestaltet habe. Und von der Faustmusik meinte er, da stehe „soviel Groſses und Kolossales nebeneinander“, daſs man sie nicht an einem Abend hintereinander aufführen könne. Schon früher lautete das allgemeine Urteil dahin, daſs die in den Jahren von 1844 bis 1853 entstandene Komposition nur in ihrem dritten zuerst geschriebenen Teile (Fausts Verklärung) wahrhaft wertvoll sei. Nun schien mirs aber, als ob die vier Grauen Schwestern des zweiten Teils auch bereits im dritten mit ihrer unheimlichen Tätigkeit begonnen hätten. — Die Ausführung der Chöre lieſs die Singakademie wieder in ihrem alten Glanze erscheinen. — Ein absonderliches Konzert war es, zu dem sich Mitglieder der Königlichen Theater vereinigt hatten. Seines Hauptinhaltes wegen absonderlich, seine Veranlassung war traurig genug. Ein junges Ding vom Ballett — ein schönes und gutes Mädchen, wie man mir sagt — hatte eine ganz unbedeutende Verletzung am Knie wohl nicht genug beachtet und den Arzt zu spät beratfragt. Er muſste der Ärmsten das Bein abnehmen. Not wird die Intendanz sie wohl nicht leiden lassen. Und eine hübsche Summe brachte ihr das Konzert. Hätte sie doch beides nicht nötig gehabt! — In diesem Konzerte nun sang Fräulein *Emmy Destinn* von der Königlichen Oper einen Liedercyklus von elf Gesängen, den sie selbst gedichtet, und den der Königliche Kapellmeister unsrer Oper, Herr *Leo Blach*, komponiert hatte, auch selbst begleitete. Das

Opus heifst „Der galante Abbé.“ Ein Beichtkind schwärmt darin für seinen jungen Priester, sieht ihn im Geiste im feinen Nachtgewande aus dem Himmelbette steigen und seine weifsen Füfse in die schwarzen Strümpfe und die schmalen Schnallenschuhe stecken. In seinem Kusse würde sie den „Geschmack vom Himmelreiche fühlen“. Sie beneidet den Rosenkranz, den der Abbé nachts im Bette trägt und seufzt: „Ach, ich armes junges Blut — Brenn' in heifsem Lustverlangen, — Euch in süfser, heifser Glut — Zu empfangen.“ — Der Mut der Dame, ein solches, noch dazu selbstgemachtes Lied öffentlich vorzutragen, ist gewifs zu bewundern. Das Beste, was man von der Komposition dieses Poems sagen kann, ist dies, dafs sie keine Bedeutung hat. — Herr *Sergius Liapunow* aus Petersburg gab ein Konzert zur Feier des 70. Geburtstages seines Landsmanns *M. Balakirew*, eines der Häupter der neurussischen Musikschule. Dessen Lear-Musik gefiel weniger als eine Klaviersonate, die als reizvolle Suite zu bezeichnen ist und von *Ricardo Viñes* aus Paris hervorragend gespielt wurde. Der recht gewandte Konzertdirigent führte auch eine Sinfonie eigener Arbeit vor, die mit Ausnahme des Scherzos ziemlich trocken ist, aber den Komponisten als höchst geschickten Kontrapunktisten erweist. Rud. Fiege.

Bielefeld. In den 3 Lampingschen Sinfonie-Abenden in dem akustisch günstigen „Eintracht“-Saale hatten heuer Romantiker und Neue zumeist das Wort. Die Aufführungen gestalteten sich zu bedeutsamen musikalischen Darbietungen. Wir hörten neben R. Schumanns Manfred-Ouvertüre Schuberts F moll-Fantasie[1]) in Mottls pikanter und geistreicher Bearbeitung bezw. Instrumentierung, ein Leckerbissen für Musik-Gourmands, an Sinfonien Beethovens A dur mit ihrem wunderbaren Variationensatz, Brahms gedankentiefe D dur (Op. 73) und Richard Strauſs' noch klassisch durchsichtige, an den Beethoven der mittleren Periode gemahnende in F moll, Bachs entzückende Hirtenmusik aus dem Weihnachts-Oratorium und 2 Sätze aus Berlioz' „Romeo und Julia“. Besonders interessierten 2 wertvolle Novitäten: Richard Wetz, Op. 16, Kleistouvertüre, und A. Eggers, Op. 7, Serenade für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Harfe. Beiden Werken ist gute Erfindung und tüchtige Arbeit nachzurühmen. *Eggers*, der als Kantor in Kopenhagen wirkt, hält sich ebenso wie *Wetz* (Musikdirektor in Erfurt) vom modernen Übermenschentum, dem nicht selten Überschwenglichkeit im Superlativ anhaftet, fern. Beide haben etwas zu sagen und dürfen als Künstler, nicht etwa nur als konventionelle, anständige Musiker, respektiert werden. Glück auf zu weiterem Wagen und ferneren glücklichen Würfen! Die energische und grofszügige Interpretation der Werke durch *Lamping* war durchgehends eine mustergültige; dabei erfuhren die scheinbar geringfügigsten Détails eine sorgfältige und liebevolle Behandlung. — Im 2. Musikvereinskonzerte brachte Meister *Lamping* 4 Bachsche Kantaten in des Altmeisters durchaus würdiger Weise heraus: „1. Aus der Tiefe —“, 2. „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ —“, 3. Du wahrer Gott und Davids Sohn —“, 4. „Ich freue mich in dir“ —. Fräulein *Stapelfeldts* satter und warmer Alt feierte wahre Triumphe; aber auch die übrigen Solisten: Fräulein *Kappel* (Sopran) und die Herren *Walther* (Tenor) und Kammersänger *Joseph Loritz* (Bafs), standen auf der Höhe ihrer Aufgabe. Mufs man schon staunen, dafs der jugendliche Meister Bach in No. 1 der aufgeführten Kantaten der ernsten Bufsstimmung so ergreifend-gewaltigen Ausdruck geliehen, so erschliefst uns das transzendentale Terzett: „Ach wir bekennen unsere Schuld“ (in No. 2) hinwiederum immer neue, ungeahnte Schönheiten des unerschöpflichen Bachschen Genius, dem dieser Dreigesang als eine der edelsten Perlen der Chorliteratur überhaupt entströmte. In allen 4 Kantaten bildet der Choral in der mannigfachsten Art der Behandlung den Ausgangs-, Ziel- oder Mittelpunkt. Auch des grofsen Thomaskantors Vorliebe für die näselnde Oboe, als obligates Begleitinstrument tritt wieder deutlich hervor. — Ein kleiner Umstand, die Bitte auf dem Programme, während der Aufführung der Werke von Beifallsbezeugungen abzusehen, läfst einen günstigen Rückschluſs zu auf den künstlerischen Ernst der Aufführenden und ihres verdienstvollen Führers. Nichts selbstverständlicher als das, und doch, wie ist die Bitte heutzutage noch sehr am Platze! So tief ist Bach noch lange nicht ins Volk gedrungen, dafs schon sein erziehlicher Einfluſs bemerkbar würde. Wer das glaubt, täuscht sich selbst und andere mit. — Im 3. Konzerte liefs sich einer der bedeutendsten Klaviervirtuosen der Jetztzeit hören, der Italiener *Ferrucio Busoni*. Der begnadete Künstler spielte mit vollendeter Meisterschaft (manche wollen ihm einige rhythmische Willkürlichkeiten nachreden. Wie sagt doch Schiller von dem die Form zerbrechenden Meister?) u. a. 6 Préludes von Chopin, R. Schumanns Abegg-Variationen und Papillons und Brahms' Paganini-Variationen. Der Chor sang nur A-capella-Werke und zwar Hafsler: „Ach weh des Leidens“ und Gastoldi: „An hellen Tagen“ (5stimmig), ferner das vor kurzem aus dem Nachlasse des liebenswürdigen Dichterkomponisten Peter Cornelius von Max Hasse herausgegebene Requiem (6stimmig) Hebbel'scher Dichtung: „Seele, vergifs sie nicht, die Toten“ —. Das Werk kann als Prüfstein für die Leistungsfähigkeit einer A-capella-Vereinigung gelten. Es ist seinem innersten Wesen nach nicht vokaler, sondern durchaus instrumentaler Natur und Struktur, voll frappierender Modulationen und von einer Häufung der Enharmonik, dafs die Bewältigung der zahlreichen diffizilen Stellen ohne das der Partitur beigefügte stützende Streichorchester schier unmöglich scheint. Der Chor unternahm das Wagnis ohne Krücken mit gutem Gelingen. Aber dadurch, dafs Cornelius die Gesetze des Vokalstils so gut wie ignoriert, erhält sein Requiem bei aller Weichheit und Feinheit der Grundstimmung etwas Gequältes und Grüblerisches, was auch den Wohlklang mitunter beeinträchtigt. Den Höhepunkt der Chorleistungen bildeten die 8stimmigen Brahms'schen Fest- und Gedenksprüche, der „tönende“ Dank des Meisters an seine geliebte Vaterstadt, die ihm 1890 das Ehrenbürgerrecht verliehen. Welche Kraft und Festigkeit, welche Herbigkeit und Erhabenheit in diesen wundervollen Emanationen, in denen Meister Johannes sein Wurzeln in der festen Basis Bachs und der alten Italiener niemals verleugnet, dabei aber gleichzeitig seine urkräftige, gleichsam trotzige Selbständigkeit aufs schlagendste beweist!

P. Teichfischer.

Dresden. Die Oper und ihr Generalissimus *Schuch* ruhen sich auf ihren „Moloch“-Lorbeeren aus. Zwar schlummert dieses Werk bereits dem ewigen Schlafe entgegen, der ihm winkt, wenn man es nicht gerade zur nächsten allgemeinen Musikerversammlung, die bekanntlich hierselbst stattfindet, noch einmal vorübergehend aufweckt.

[1]) Im Original 4händig.

Aber das tut nichts. Von einer neuen „Novität" ist keine Rede! Nur keine Überstürzung nicht! Eine einzige, „Neueinstudierung" wollen wir mal sagen, war das Ergebnis der letzten Zeit. *Aubers* „Teufels Anteil" suchte man hervor, offenbar um Frau *Wedekind* Gelegenheit zu geben, den Carlo Broschi zu singen. Singen, ja, das ist ihr Fall. Aber schade, das Spiel ist ihre schwache Seite. Und gerade diese Rolle mufs famos gespielt werden. Das ganze Stück ist ja doch mehr *Scribe* wie *Auber*, mehr Lustspiel mit Musik wie „Oper". Nebenbei gesagt ist es auch nicht mehr recht unsrem heutigen Geschmack zusagend. Wir meinen, es gäbe andere ältere Werke, die man mal „riskieren" könnte, „Weifse Dame", „Maurer und Schlosser" usw. Aber allerdings, wo einen lyrischen Tenoristen hernehmen, der auch spielen kann? Wir in Dresden müfsten uns erst einen suchen. *Burrian* könnte ja sehr wohl auch den George Brown und den Roger singen und darstellen, aber er wird nicht wollen, und mit solchen Herren vom Hohen A. B. C. ist nicht gut Kirschen essen. Davon wissen wir hier ein Lied zu singen. Wer weifs, ob der stimmgewaltige kleine Herr überhaupt von Amerika wieder zu uns zurückkehrt. Mit den Summen, die man ihm „drüben" offeriert, kann man hier nicht aufwarten. Nun, auch das müfste überwunden werden! Man trägt, was man nicht ändern kann und sucht nach einem andern Manne. München, du glückliches, du hast deinen *Knote* noch sicher, wie es scheint. Jetzt neiden wir ihn dir. Als wir ihn als Gast (Siegfried) vor einiger Zeit hier hatten, dachten wir noch an „unsern" *Burrian*, der ihm an Glanz der Stimme und künstlerischem Temperament entschieden überlegen ist. Jetzt erinnern wir uns daran, was für ein sympathischer Sänger doch *Knote* war, welche angenehme, allerdings mehr lyrische, als heroische Stimme er besafs, wie natürlich unaffektiert er sich im Spiele gab. Ihn bekommen wir selbstverständlich nicht, wenn *Burrian* sich ewig von uns wendet.[1]) Aber es wird sich schon für Geld und gute Worte, mehr wohl für das erstere, ein Ersatzmann finden. Wer z. B. dachte, „Salome" könnte man hier ohne den Herodes *Burrians* nicht geben, der irrte sich gleich. Zwei auswärtige „Herodesse" waren es sogar, die hierselbst mehr als nur ehrenvoll bestanden, die Herren *Costa*-Nürnberg und *Bolz*-Stuttgart. Der Leser sieht, wir haben ihm also selbst aus dem Stilleben der Oper noch manches Wissenswerte zu berichten. Und das Wichtigste kommt sogar erst noch, das war das Arnoldson-Gastspiel. Sigrid Arnoldson, die Nachfolgerin der Jenny Lind, der „schwedischen Nachtigall" — wie diese ist sie ja ein Stockholmer Kind — kam ja etwas spät zu uns, wie alle „stars". Aber sie kam doch und sang und siegte. Was verschlägt es bei solchem belcanto ob bereits ein leichter Hauch von Müdigkeit über der Stimme liegt. Man hört doch bei dieser Schulung noch deren Wohllaut! — Frau *Arnoldson* trat als Violetta („Praviata"), Mignon und Carmen auf, mit unbedingt glänzendstem Erfolg als Mignon. Hier durfte man wohl dem Komponisten *Ambroise Thomas* selber beistimmen, der übrigens die Partie für die Künstlerin aus der Mezzosopranlage der Galli-Marié für Sopran umschrieb, sie „spielt nicht Mignon, sie ist Mignon." Wie sie die psychische und selbst die physische Entwicklung Mignons vom Kind zur liebenden Jungfrau darstellte, das war schlechterdings unnachahmlich. Ihre Violetta, nun sie war auch eine Meisterleistung, eben so wie die Carmen, die sie als eine „süfse Teufelin" auffafste, als eine Coquette von bestrickendem Reiz, aber von kaltem Herzen — nicht als Dirne, wohlverstanden —. Aber kleine Einwendungen konnte man schon machen. Ersterer Figur fehlte namentlich in den ersten Akten ein Schufs Temperament und auch der Carmen ging das Rassige, Elementare ab, das erst deren Untergang etwas Tragisches, der Gestalt etwas Dämonisches gibt. Alles in allem aber eine Künstlerin, deren Auftreten für die gesamten Theaterverhältnisse etwas Belebendes, Aufrüttelndes hatte. — Wiederkommen! war der Ruf, mit dem man die grofse Künstlerin entliefs und in ihn stimmen wir nachdrücklich mit ein.

Otto Schmid.

[1]) Anm. des Verfassers: Zur Freude aller seiner Verehrer und — Verehrerinnen ist inzwischen Herr *Burrian* doch wieder eingetroffen; hoffentlich zu dauerndem Bleiben in seinem Engagement.

Leipzig. Man macht hier zuviel Musik und findet kaum noch ein Publikum. Wenigstens kein zahlendes. Die Resultate nach künstlerischer Seite hin sind oft sehr geringfügig, und so erlebt der genufsbereite und überhaupt noch hörwillige Konzertbesucher meistens eine Enttäuschung über die andere. So seien auch in diesem Berichte nur die wirklich positiven Ergebnisse der letztvergangenen Monate in aller Kürze angezeigt. In den Philharmonischen Konzerten erschien unter *Hans Windersteins* tüchtiger Leitung Beethovens „Neunte" in sehr anerkennenswerter Ausführung. Ein anderer Abend war allein Brahms gewidmet, und die Herren Professoren *J. Klengel* und *F. Berber* spielten des Meisters Doppelkonzert für Violine und Cello mit grofser Meisterschaft, letztgenannter auch noch das Violinkonzert in ausgezeichneter Weise. In einem dritten Konzerte kamen unter Herrn *Liapounows* Leitung russische Autoren mit Beifall zu Wort, neben dem Dirigenten noch Balakirew und Rachmaninoff. Die Geiger *Alfred Krasselt* und *Joan Manén* wurden enthusiastisch gefeiert.

Einen breiten Raum nahm wieder die Kammermusik ein. Im Gewandhause erschien ein sehr hübsches und fein gearbeitetes Nonett für Blasinstrumente des Leipziger Thomaskantors Gustav Schreck, das sehr gefiel. An einem zweiten Abende hatte der Berliner Pianist Herr *Arthur Schnabel* als Partner im Schumannschen Klavierquintetts einen vollen Erfolg. — Das Böhmische Streichquartett bot u. a. als Novität ein zweisätziges Quartett in Ddur von V. Novak, dessen erster Satz, eine Fuge, durch intensive Melodie, ergreifende Stimmung und feine Arbeit ein Prachtstück ist, dessen anderer Satz aber infolge baroker Harmonisierung und sprunghafter Gedankenfolge weit weniger ansprach. Die Böhmen wurden unter der pianistischen Anteilnahme von *Eugen d'Albert*, *Teresa Careño* und *Elly Ney* aufs herzlichste gefeiert. — Das Petersburger Streichquartett brachte ausschliefslich bekannte Werke, vom Brüsseler Quartett hingegen hörte ich ein sehr klangfrohes und liebenswürdiges Streichquartett von Glazounow. — Das Sevcik-Quartett aus Prag hatte mit einem neuen Adur-Quartett von Glière und mit dem Schubertschen Forellenquintett in künstlerischen Gemeinschaft mit unserem einheimischen Pianisten *Alfred Reisenauer* sehr grofsen Beifall. — Von bedeutendem Interesse waren die schönen künstlerisch durchstudierten und lebensvoll dargebotenen Vorträge der aus den Damen *Bodenstein*, *Studeng* und *Schunck* und den Herren *Meister* und *Döbereiner* gebildeten Deutschen Vereinigung für alte Musik, in deren Konzerte Werke von Buxtehude, C. und J. Stamitz, Gafsmann, Erlebach, Rust u. a. allgemeines Entzücken hervorriefen. — Ebenso erfolgreich war das Auftreten des

Russischen Trios, das Fräulein *V. Maurina* und der Herren Gebrüder *Prefs*, das ausschliefslich moderne Werke bot und sich reger Anteilnahme erfreuen durfte. Hingegen bereitete eine andere neugebildete Vereinigung, das Italienische (Klavier-) Trio der Herren *Ransato*, *Guaita* und *Moroni* betreffs Klangschönheit und musikalischer Detailarbeit manche Enttäuschung. Zwei andere Paare, die Herren *Berber* und *Stavenhagen* und Fräulein *Fanny Davies* und der ausgezeichnete Klarinettist *Richard Mühlfeld* hatten gewaltigen Zulauf und fanden mit Recht vollste Anerkennung. Der Kontrabafsvirtuos *Sergei Kussewitzky* erregte mit seinen an schönes Cellospiel unmittelbar erinnernden Vorträgen Staunen, ja beinahe Sensation.

Unter den Pianisten sind *Leo Kestenberg* und *Joh. Sliwinski* regelmäfsige Gäste bei uns. Sie hatten Erfolg, ebenso der oft in Leipzig einkehrende *Bruno Heinze-Reinhold*, der nur zuweilen sich gar zu schüchtern und zurückhaltend am Flügel gibt. Ungeheueren Erfolg hatten *Alfred Reisenauer* und *Alice Ripper*, jener als Poet, diese als souveräne Beherrscherin alles Technischen.

Von den zahllosen Liederabenden nenne ich nur jene der Damen *Metzger-Froitzheim*, *Gerasch* und *Wetzel* und der Herren Dr. *Wüllner*, *Pinks* und *Buff-Giefsen*, die sich um Einführung von Werken der neuen und neusten lyrischen Literatur ein tatsächliches Verdienst erwarben.

An Chorkonzerten verdienen eine schöne Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri" im Gewandschaftshause unter Professor *Arthur Nikisch* und ein Konzert des Bach-Vereins unter Herrn *Karl Straubes* Direktion (mit Bachs Magnificat und Adur-Messe) lobendste Hervorhebung.

Eugen Segnitz.

Leipzig. Im vierzehnten Gewandhauskonzerte (am 24. Januar) erschien Herr *Arthur Nikisch* wieder am Dirigentenpulte. Unter seiner Leitung begrüßten uns zunächst alte Bekannte vom Orchesterpodium herab, und zwar: Cherubini durch seine Anakreon-Ouvertüre, Grétry durch drei Tonstücke aus dem heroischen Ballett „Cephale et Procris" (in Mottlscher Bearbeitung) und Beethoven durch seine herrliche Eroica-Sinfonie (Op. 55). Auch die Sangesspenden der Kammersängerin Frau *Lilli Lehmann-Kalisch* aus Berlin, bestehend in der Arie „Martern aller Art" aus Mozarts „Entführung" und der Duette aus Spohrs „Jessonda", sowie der beiden Duette aus Mozarts „Cosi fan tutte" und „Figaros Hochzeit", zu deren Vortrag sich noch Fräulein *Hedwig Helbig* aus Leipzig in würdigem Anschluß gesellte, waren dazu angetan, die Willkommensbegeisterung zu erhöhen.

Das fünfzehnte Konzert (31. Januar) brachte als Gast Herrn *Pablo Casals* aus Madrid. Nach seinen Leistungen; dem Vortrage des Schumannschen Violoncellkonzertes (A moll, Op. 129) und der Suite für Violoncell allein (No. 3, C dur) von J. S. Bach zu urteilen ist derselbe einer der bedeutendsten Meister der Gegenwart auf seinem Instrumente. Auch das Orchester blieb in seinem Vortrag der beiden Ouvertüren zu „Alceste" von Gluck und der „Hebriden" von Mendelssohn, sowie der urkräftigen Schubertschen C dur-Sinfonie hinsichtlich der Vollendung hinter den solistischen Leistungen des fremdländischen Künstlers nicht zurück.

Aber um seine ganze Vollendung zu zeigen, schien das sechzehnte Konzert (am 7. Februar) besonders auserlesen gewesen zu sein, indem das Orchester — ohne solistische Zwischennummern — den Inhalt des ganzen Konzertes durch den Vortrag der beiden Sinfonien: No. 1 C moll (Op. 68) von Brahms und der Symphonie pathétique (No. 6 H moll, Op. 74) von P. Tschaikowsky ganz allein bestritt.

Im siebzehnten Konzerte (am 14. Februar) waren die beiden auf dem Programm genannten Orchesterwerke dazu bestimmt, der musikalischen Welt zwei Gedenktage ins Gedächtnis zu rufen: *R. Wagners* Todestag (den 13 Februar 1883) durch die Vorführung seiner „Faustouvertüre", sodann *A. K. Glasunows* fünfundzwanzigjähriges Künstlerjubiläum durch die gelungene Aufführung der Sinfonie No. 6 (C moll, Op. 58). Die Solovorträge paßten sehr wohl in diesen Rahmen. Dieselben bestanden in Gesangsvorträgen des Fräulein *Marie Buisson* aus Brüssel (altitalienische Lieder mit Klavierbegleitung von Scarlatti, Pergolese, Lotti, ferner in drei Schäferliedern aus dem 18. Jahrhundert), zwischen denen — gewissermaßen den Brennpunkt bildend — die jugendliche Violinistin Fräulein *Catharine Bosch* aus Leipzig mit Bruchs Violinkonzert (No. 1, G moll, Op. 26) excellierte.

Prof. A. Tottmann.

— Am 9. Februar starb in Paris der Komponist *Wilhelm Goldner* im Alter von 67 Jahren. Er war in Hamburg geboren, studierte Musik in Leipzig und ging in jungen Jahren nach Paris.

— Soll die Schutzfrist für Wagners Parsifal verlängert werden? In seinem neuen Werke über das Urheberrecht an Schriftwerken (Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart) äußert sich der Geheime Justizrat Professor Dr. *Kohler* in Berlin unter anderem über die vielbesprochene Frage der Verlängerung des Autorschutzes und spricht sich, namentlich auch mit Rücksicht auf Parsifal, sehr scharf gegen die Ausdehnung der Frist aus, indem er eine Dauer des Schutzes von 30 Jahren nach dem Tode des Autors für weitaus genügend erklärt und vor allem hervorhebt, daß ein Werk über diese Zeit hinaus der Öffentlichkeit gehört. Kohler sagt in dieser Beziehung: „Eine Frist von 30 Jahren nach dem Tode halte ich aber für völlig hinreichend. Es gibt allerdings Fälle, daß Werke erst nach dem Tode und lange nach dem Tode anerkannt werden; man führt mit Recht die 9. Sinfonie an, den Barbier von Bagdad, Tonschöpfungen von Berlioz. Allein wenn die Kulturwelt die Kraft hat, solche Werke aus der Vergessenheit herauszuziehen, so ist es dasselbe, wie wenn ein Dichter des Mittelalters neu anerkannt und eingeführt wird: die heutige Welt, welche solche Werke aus der Nacht hervorholt, will auch über ihre Auffassung bestimmen und sich nicht in das Belieben ferner Erben begeben, die unserer Gegenwart über die Art der Aufführung Vorschriften machen wollten. Gewöhnlich ist ein nach 30 Jahren noch fortdauerndes Werk ein so allgemeines Kulturgut, daß die Menschheit ein Recht hat, zu verlangen, daß das Werk in den verschiedensten Auffassungen und Ausdrucksformen zur Darstellung gebracht wird.

Hiegegen ist der Wille des Schöpfers machtlos, der Schöpfer, mag er das größte oder erlauchteste Genie sein, schafft nicht für sich, sondern für die Menschheit; dies gilt von Richard Wagner, wie es von Goethe und Beethoven gilt."

Nachschrift der Redaktion: Man wird Herrn Dr. Kohler, der ja im zweiten Punkte seiner Ausführung nichts Neues sagt, im allgemeinen recht geben müssen. In der Parsifalfrage freilich kommt die Gemütsseite noch in Betracht. Richard Wagner beschenkte uns durch seine Nibelungen, den Tristan, die Meistersinger, den Tannhäuser, Lohengrin und Fliegenden Holländer überreich, gab den Musikern durch diese Werke seit länger als einem Menschenalter Anregung und Richtung, machte Deutschland zur dramatisch-musikalischen Vormacht der modernen Welt — wem wird es da leicht werden, des großen Meisters Herzenswunsch, der Parsifal möge so lange als möglich seinem Bayreuth erhalten bleiben, entgegen zu treten?

— Für die Mitglieder des Mannheimer Theaterorchesters sind neue Besoldungsskalen in Kraft getreten. Der Anfangsgehalt des I. Konzertmeisters beträgt 2300 M und steigt in 21 Jahren bis 3000 M, das des Harfenisten bewegt sich in den Grenzen 1900 bis 2600 M, das des II. Konzertmeisters und der ersten Violinspieler, Violoncellisten, Holzbläser, Hornisten und Trompeter steigt von 1800 bis 2500 M. Darunter gibt es noch Gruppen 1500 bis 2200 M, 1400 bis 2100 M und 1300 bis 2000 M. — Maßgebend für die Sätze sind also nicht nur das Dienstalter — was in vielen Orchestern der Fall ist — sondern auch die Bedeutung des Instruments. Nun, in Mannheim ist jedenfalls ein nicht unbedeutender Schritt vorwärts getan worden. Andere Orchester mögen folgen oder — noch besser — den Mannheimern den Rang ablaufen.

— Am 17. März starb der Direktor des Prager Konservatoriums *Karl Knittel* im Alter von 53 Jahren. Sein Amtsvorgänger war

Anton Dvořák. Als Lieder- und Oratorienkomponist war er in bestimmten Kreisen bekannt und geachtet.

— Prof. *Hermann Kretzschmar* wird an Stelle des von seinem Amte zurücktretenden Prof. *Robert Radecke* die Direktion des akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin übernehmen. Radecke, dessen Lied „Aus der Jugendzeit" wohl jedem Leser dieser Blätter bekannt ist, steht im 77. Lebensjahre, Kretzschmar, der dem großen Publikum hauptsächlich durch seinen „Führer durch den Konzertsaal" bekannt ist, ist am 19. Januar 1848 in Obernhau im sächsischen Erzgebirge als Sohn eines Kantors geboren.

— *Traugott Ochs*, bis jetzt Musikdirektor in Bielefeld, ist zum Direktor des fürstl. Konservatoriums in Sondershausen — das übrigens nicht Eigentum des scheidenden Direktors *Schröder*, sondern Privateigentum des Fürsten ist — ernannt worden mit dem Titel „Professor". Ochs übernimmt auch als Hofkapellmeister die Leitung der Hofkapelle.

— Die im Juni dieses Jahres in Eisenach stattfindende Feier zur Erinnerung an den Sängerkrieg auf der Wartburg, welcher vor 700 Jahren ausgefochten wurde, liegt folgendes Programm zu Grunde: Ein Minnesänger-Festzug von Eisenach zur Wartburg, Aufführung des „Tannhäuser" durch die Mitglieder des Weimarischen Hoftheaters, Wartburgfestspiele im Wartburghof und eine Darstellung des Rosenwunders am Elisabethbrunnen.

— Nach ihren März-Mitteilungen hat die Firma „Breitkopf & Härtel" den Verlag der von F. Hummel für Soldaten-, Männer- und Schulchöre sowie für Klavier bearbeiteten Armeemärsche übernommen. Auf die Bedeutung von Weingartners Sextett in E moll, das Quintett Op. 40, der Violin-Klaviersonaten in D und Fis sowie die Frühlings- und Liebeslieder für eine Singstimme desselben machen die Mitteilungen besonders aufmerksam. Die genannten Sonaten für Violine und Klavier sind auch von geübten Dilettanten spielbar und bilden demnach eine dankenswerte Bereicherung der Hausmusik. Verdient macht sich die Firma durch Herausgabe von Werken des Italieners Leone Sinigaglia, von dem die nächste Nummer der „Blätter" Bild und Biographie bringen wird.

Große Hoffnungen setzt der Verlag auf die Zukunft des Finnländers Jean Sibelius, von dessen Werken sie Auswahlsendungen zur Verfügung stellt. Von Ludovico da Vittoria liegen „ausgewählte vierstimmige Werke (15 Motetten und 2 Messen), redigiert von Dr. Bäuerle" vor. Bedeutsame Neuerscheinungen sind in Vorbereitung. Wie aus den Mitteilungen noch hervorgeht, erscheint der 1. Teil des II. Bandes von Hugo Riemanns Handbuch der Musikgeschichte in Kürze.

— Der bekannte Hymnolog Superintendent *Wilhelm Nelle* in Hamm i. W. hat soeben in Gustav Schloeßmanns Verlagsbuchhandlung in Hamburg Paul Gerhardts Lieder und Gedichte erscheinen lassen. Der Band enthält sämtliche 133 Gesänge des Dichters; bei jeder Nummer ist eine Melodie angegeben, nach der das betreffende Lied gesungen werden kann. Besonders wertvoll ist die Biographie. Da nur verhältnismäßig wenig Angaben über Gerhardts Leben erhalten blieben, wichtige Briefe von ihm und an ihn nicht vorliegen, so war Nelle vielfach auf Milieuschilderung angewiesen. Aus dem örtlichen und zeitlichen Verhältnisse heraus, in denen der Dichter lebte und wirkte, läßt der Verfasser des frommen Sängers Bild lebensvoll und lebenswarm entstehen, ohne daß der Leser den Eindruck bekäme, die Fantasie des Verfassers habe allzu großen Anteil an der Entstehung desselben. R.

Besprechungen.

Zwei neue Harmonielehren.

Riemann, Hugo, Elementar-Schulbuch der Harmonielehre. Leipzig, Max Hesse, 1906.

Der Verfasser verzichtet in diesem Werke auf jede Polemik, ebenso auch auf alle irgend entbehrlichen naturwissenschaftlichen, ästhetischen und historischen Motivierungen. Selbst akustische Phänomene sind so gut wie ausgeschlossen: seine praktische Musiklehre stellt sich ganz auf eigene Füße. Die ersten Kapitel belehren über die Grundskala. Bereits im 4. § beginnt die grundsätzliche Scheidung der Riemannschen Theorie von der gebräuchlichen. Wie er den Duraccord durch Verbindung eines Grundtons mit seiner Oberterz und Oberquinte gewinnt, so erhält er den Mollaccord durch Verbindung eines Grundtones mit seiner Unterterz und Unterquinte. Dementsprechend wird der Mollaccord nach seinem obersten Tone beziffert, °e ist also nicht e moll, sondern a moll. § 6 gibt die allgemeinen Normen für den vierstimmigen Satz des einzelnen Accords, § 7 diejenigen für die Fortschreitung von einem Accorde zu andern in leicht faßlicher Form. Auf ein Hauptgesetz aller Melodiebildung, daß möglichst nach Sprüngen gewendet wird, macht Riemann besonders aufmerksam. Die Harmonienfolge Tonika-Dominante (§ 8) in Dur z. B. C dur, G dur und Tonika-Subdominante, in Moll z. B. A moll, D moll (letztere beiden bei Riemann Mollaccord unter e und Mollaccord unter a, also Quintverhältnis) nennt Riemann den schlichten Quintschritt, die Harmoniefolge Tonika-Subdominante in Dur (C dur, F dur) und Tonika-Dominante (A moll, E moll) den Gegenquintschritt. Schon in § 11 behandelt Riemann die Durchgangstöne. § 12 gewinnt er durch den „Seitenwechsel" für die Durtonika die Mollunterdominante — entsprechend den Dreiklängen aus unserem modernen Molldur — und für die Molltonika gewinnt er die Duroberdominante — entsprechend den Dreiklängen aus unserem gebräuchlichen Moll. Als melodische Notwendigkeit findet Riemann dann das fis in A moll (auf- und abwärts) und das b in C dur. § 13 behandelt den Querstand (Quintwechsel). In demselben § wird die neue Bezifferung, die an Stelle der alten Generalbaßschrift treten soll, gegeben. c† oder (mit Weglassung des †) einfach c bedeutet den c-Durdreiklang, °e den Mollaccord unter e (a-Mollaccord), T, D, S bedeuten Duraccorde im Sinne von Tonika, Dominante und Subdominante, mit °T, °D, °S bezeichnet man Mollaccorde usw. § 14 behandelt den Gegenquintwechsel (°S — D†, D† — °S). Mit dem schlichten Quintschritt c — g und °a — °e, dem Gegenquintschritt f — e und °e — h, dem Quintwechsel f† — °c und c† — °h, der Gegenquintwechsel °c — g† und °a — c† sind die Quintschritte erschöpft. Die Lehre vom Vorhalt beschließt das I. Kapitel des Buches. — Das II. Kapitel beschäftigt sich mit den Parallelklängen und den Leittonwechselklängen (Terzwechsel, Leittonwechsel, Kleinterzwechsel, Ganztonwechsel, Terzschritt, Kleinterzschritt, Leittonschritt, Durchführung der Figuration einer Stimme). Sehr lehrreich sind an diesem Kapitel die Ausführungen über den Alt- und Tenorschlüssel. — Das III. Kapitel beschäftigt sich mit dem letzten Ausbau der tonalen Harmonik, mit Zwischenkadenzen und charakteristischen Dissonanzen, das IV. Kapitel vervollständigt die Dissonanzlehre und behandelt die Modulationen. — Mit dieser kurzen Übersicht wird nun freilich dem Leser wenig gedient sein, nur wer die Riemannsche Bezeichnung kennt, kann sich ein Bild vom Ganzen machen. Ich selber habe das Buch wohl durchstudiert, habe überall den scharfen Denker und den feinsinnigen Musiker bewundert, der mit unvergleichlich logischer Schärfe ganz neue Beziehungen zwischen den Harmonien findet, der an Stelle der alten und wohl auch veralteten Generalbaßschrift eine neue geistvolle, viel bestimmtere Bezifferung setzt, aber ich habe mich nicht in die neue Methode eingearbeitet, es bereitet mir Schwierigkeiten, die Accorde und Accordfolgen mit Riemanns Augen anzusehen, weil ich tagtäglich gezwungen bin, sie so anzuschauen, wie ich es in meiner Jugend gelernt habe; und so ist es mir unmöglich — und es wird den meisten älteren Musikern so gehen — ein auch nur für mich allein gültiges, geschweige denn für andere maßgebendes Urteil über die Lebenskraft im Riemannschen Neulande zu geben. Nur eine neue Generation kann in die neue An-

schauungsweise voll hineinwachsen, und es scheint, als ob dies geschehe. Die Übersetzungen der Riemannschen Schriften in die englische, russische, französische, niederländische und tschechische Sprache beweisen, daß die darin niedergelegten Grundsätze bereits weite Verbreitung gefunden haben. Daß kein Vollmusiker an Riemanns Streben achtlos vorüber gehen darf, ist selbstverständlich. Gerade die vorliegende Elementarschule bietet in ihrer gedrängten Form günstige Gelegenheit, sich mit der Richtung des berühmten Gelehrten bekannt zu machen.

Louis, Rud., und **Thuille**, Harmonielehre. Stuttgart, Carl Grüninger, 1907.

Die Verfasser sind[1]) keine kühnen Neuerer wie Hugo Riemann, sie sind aber wie jener zwei durchaus musikalische Naturen, die mit ihrem feinen Musiksinn dem inneren Wesen der Töne und Accorde nachspürten, das Sehnen derselben nach Fortbewegung in bestimmter Richtung oder nach Ruhe erkannten, und auf diese — übrigens der Riemannschen Art ganz verwandten — Weise ohne Krücken psychologischer Spekulation und ohne akustische Seitensprünge ein hochbedeutsames Werk schufen, das durch seine geistvollen Untersuchungen der modernen und modernsten Accorde einzig dasteht, aber auch an Klarheit und Überzeugungskraft in jenen Teilen, deren Grundzüge Jahrhunderte festgestellt haben, alle mir bekannten Werke, die auf gleichem Boden — dem Boden der gebräuchlichen Generalbaßschrift und Accordbenennung — stehen, übertrifft. Die Analysen der Stellen aus Werken von Liszt, Wagner, Strauß, Bruckner, Schillings, Pfitzner, Boehe, Thuille, Cornelius, Hugo Wolf, Klose führen die modernen Zusammenklänge auf verhältnismäßig einfache Formeln zurück und erleichtern das Verständnis der neuen Musik wesentlich, auf der andern Seite geben sie dem mit Schöpferkraft Begabten Anregung, neue Tonverbindungen in vertikaler Richtung zu suchen. — Der I. Teil des Werkes behandelt auf 198 Seiten die Diatonik, der II. auf 197 Seiten die Chromatik und Enharmonik. Besonders aufklärend sind die Ausführungen über den Sext- und Quartsextaccord, namentlich über ihre Auffassung im Sinne eines Vorhalts oder einer Dreiklangsumkehrung, über Scheinkonsonanzen (Auffassungsdissonanzen), über dissonierende oder konsonierende Wirkung der Quarte; viel Neues bietet die Betrachtung der Skalen im modernen Sinne, des äolischen, dorischen Moll, des Durmoll, reinen Dur und Molldur. Die ausführliche Behandlung des Accordes auf der 3. Stufe und der Terzverwandtschaft überhaupt, die sehr eingehenden Untersuchungen über die alterierten Accorde, die Chromatik als Modulationsmittel, über zufällige Harmoniebildung, enharmonische Modulation bezeugen in erster Linie den modernen Charakter des Buches. Ein elementares Schulbuch ist das Werk nicht, es setzt gereifte Menschen voraus. Daß die praktischen Aufgaben in demselben dem wuchtigen theoretischen Inhalt gegenüber Stand halten können, bezweifeln wir, vielleicht macht sich eine Vermehrung derselben in den späteren Auflagen nötig. Im unmittelbaren Anschlusse an die Betrachtung des neapolitanischen Sextaccords als Modulationsmittel hätten die Verfasser Übungsbeispiele bringen sollen. Ihre Behauptung, Max Reger habe in seiner Modulationstabelle abschreckende Beispiele für die mißbräuchliche Anwendung des neapolitanischen Sextaccords geliefert, hätten sie um der Gerechtigkeit willen mit Beispielen belegen müssen.

Ernst Rabich.

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 1904, Carl Fromme.

Professor *Rietschs* überaus anregendes Werk hat sich ein bedeutendes Ziel gesetzt: zu untersuchen, welche Gesetze für die Liedkomposition gelten. Hervorgerufen wurde es durch seine an der Prager Universität gehaltene Vorlesung »Einführung in die Melodik des deutschen Liedes;« es ergab sich dabei auch die Notwendigkeit, ausführlich über die gegenseitige Einwirkung des sprachlichen und musikalischen Elementes zu handeln. Wohl ist, wie *Rietsch* mit Recht hervorhebt, über die rhythmische Seite der Melodik, auch über die rhythmischen Berührungspunkte zwischen Sprache und Musik mancherlei, wenig aber über das andere melodische Element, die Tonfolge, geschrieben worden. *Rietsch* hat nun eine sehr große Anzahl von Melodien aus der Zeit des Mittelalters bis zur unmittelbaren Gegenwart untersucht, und zwar in einer Weise untersucht, deren Methode und Darlegung uneingeschränkte Anerkennung verdienen, so daß sich das Werk als eine Musterarbeit bezeichnen läßt, ein Lob, das auch dadurch, daß man an einigen Stellen gegen des Verfassers Ausführungen Einwendungen zu machen genötigt ist, nicht beeinträchtigt werden kann. Sehen wir von ihnen als hier in der Tat etwas nebensächlichem ab. Das bedeutungsvolle an dem Werke ist, daß der Verfasser auf Grund eingehender historischer Studien zu einer ästhetischen Betrachtung des Liedes vordringen will und vordringt. Es versteht sich von selbst, daß — rein theoretisch genommen — die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, daß einmal unsere heute noch in Geltung befindlichen Musikformen ihre Bedeutung verlieren und durchaus neue Gebilde auftauchen werden; wie aber die Dinge heute liegen, wie trotz aller Kapriolen einzelner Tonsetzer doch immer wieder eine Rückkehr zum historisch gewordenen erfolgt und erfolgen muß, so ist den Entwicklungsgesetzen der Kunst auch wohl weiterhin ihr Bestehen gesichert. Sie in Bezug auf das deutsche Lied zu ergründen hat *Rietsch* versucht und er hat dabei eine Reihe von Fundamentalsätzen gefunden, zu denen man wird Stellung nehmen müssen, wenn man sich ernstlich mit dem Gegenstande des Werkes beschäftigt. Selbstredend ist es ausgeschlossen, hier diesen Sätzen, die jeweilen mit Beispielen belegt werden, hier im einzelnen nachzugehen. Eine Bemerkung gegen *Rietsch* läßt sich jedoch nicht unterdrücken; sie muß jedem aufstoßen, der das ausgezeichnete und geistvolle Buch durcharbeitet; dort, wo *Rietsch* vom Liede des 19. Jahrhunderts spricht, steht das Buch nicht ganz auf der Höhe; einmal, weil einzelne Erscheinungen nicht genügend herangezogen werden und weil zweitens der Umwandlungsprozeß, den das Lied im ganzen Jahrhundert erfahren hat, nicht berücksichtigt worden ist, ein Umwandlungsprozeß, der nicht nur das Melos betrifft, vielmehr in hervorragendem Maße die Stellung veränderte, die im 18. Jahrhundert die »Begleitung« zur Melodie einnimmt. Eine bloße Melodie kennen wir — trotz des »Tristan« — heute nicht mehr; das Lied bilden drei Faktoren, von denen zwei ohne einander nicht bestehen können, Melos und Begleitmusik, und deren dritter, das Wort, von wesentlichem Einfluß auf die Gestaltung der beiden anderen ist. Auch diesen Einfluß festzustellen wird es noch besonderer und genauer Untersuchungen bedürfen für den, der sich nicht an der einfachen Tatsache genügen läßt, daß das Wort des Dichters, die leitenden Gedanken einer Dichtung, einzelne Bilder usw. die Fantasie des Tondichters befruchten, seine eigenen Gedanken in bestimmte Richtung gelenkt haben. Es wird insbesondere die Frage einmal ausführlich zu behandeln sein, inwieweit — absolut genommen — die auf dichterisches Wort begründete, dem Gedankengange eng nachfolgende, die Bilder ausnutzende Arbeit des Komponisten eine selbständige zu nennen ist? Ist auf diese Dinge in *Rietschs* Buch nicht eingegangen, so sind andere Fragen nur flüchtig gestreift. Das Buch wird aber ohne allen Zweifel als Grundlage für eine Reihe weiterer Untersuchungen dienen; dabei wird sich vieles ausführlich darlegen lassen, zu dem *Rietsch* durch seine Arbeit die Anregung gegeben hat. Die Summe des Positiven, Wertvollen, Unbestreitbaren und Erschöpften in dem Werke ist eine sehr große.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel.

[1]) Leider muß man in Bezug auf Thuille seit kurzem die Vergangenheitsform anwenden.

Briefkasten.

Herrn Dr. S. in B. Spenden zu Gunsten des Bachmuseums in Eisenach nimmt der Schatzmeister der Neuen Bachgesellschaft Herr Dr. *Oscar von Hase* (in Firma Breitkopf & Härtel) in Leipzig entgegen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang.
1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 8.
Ausgegeben am 1. Mai 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

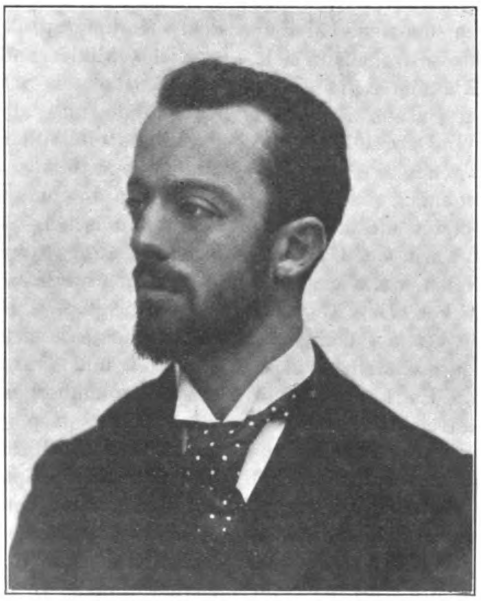
Inhalt: **Leone Sinigaglia.** Von Eugen Segnitz. — **Anselm Feuerbach und Richard Wagner.** Von Eugen Segnitz. – **Lose Blätter:** Seminar-Musik-Unterricht, von Ernst Rabich. Wagners Werke im Konzertsaal, von Ernst Rabich. Il Viandante. (Der Wanderer), von M. Arnd-Raschid-Kiel. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Barmen-Elberfeld, Berlin, Dresden, Leipzig: kleine Nachrichten — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Leone Sinigaglia.

Von **Eugen Segnitz.**

Noch immer steht wie früher das musikalische Deutschland mit Italien in Verbindung. Nicht nur durch die Casa Sonzogno in Mailand, die Deutschland und das übrige Ausland mit den Produkten des Verismo überschwemmte, sondern durch das Band innerer, durchaus vergeistigter Zusammengehörigkeit. Nur daß das Blatt sich gewendet hat. Deutsche Kunstjünger unternehmen nicht mehr wie sonst die künstlerische Wallfahrt nach Italien, um sich daselbst die höheren musikalischen Weihen zu holen. Das umgekehrte ist der Fall. In Italien macht sich bereits seit den sechziger Jahren eine Strömung geltend, die auf Verinnerlichung der Musik abzielt und allem rein Dekorativen und bloß äußerlichen Effekthaschen den Krieg erklärt hat. Meister Franz Liszt ist an dieser kunstreinigenden und klärenden Bewegung stark beteiligt gewesen. Seine Schüler und Anhänger Sgambati, Pinelli, Boito und Consolo wirkten in seinem Sinne. Zu dieser jungitalienischen Schule gehören ferner der von Bülow und Rheinberger gebildete Buonamici, Franchetti, der Schüler Rheinbergers und Draesekes, Tebaldini, der bei Haberl studierte und Pirani, der Jünger Kiels und Kullaks. Und andere, in Italien ausgebildete Künstler, z. B. Martucci und Bossi, sind mit ihren Instrumental- und Vokalwerken in Deutschland beinahe heimischer geworden als in ihrem Vaterlande. Zu den jüngsten Vertretern der Richtung zählt auch der, am 14. August 1868 in Turin geborene *Leone Sinigaglia.*



In Leone Sinigaglias Bildungs- und Entwicklungsgange liegt etwas von Natur aus Ruhiges und Planmäßiges. Ganz allmählich schritt der Künstler vorwärts, von kleineren Formen zu größeren, erst streng die ihm verliehenen Kräfte abwägend und erprobend, um dann Bedeutenderes zu wagen.

Gerade dies ist charakterisch für Sinigaglia, prägt seinem gesamten Wirken einen unverkennbaren Stempel auf und offenbart sich wiederum in seiner künstlerischen Natur. Sein Hauptbestreben geht hinaus auf intimes Musizieren, auf die Beschäftigung mit der Sache und ihrer selbst willen, ein Umstand, der innerhalb der, allem Pomphaften, rein Deklamatorischen und Sinngefälligen häufig in zu frappanter Weise zugeneigten italienischen Kunstwelt um so beachtenswerter erscheint. Nur wer sich der Oper und ihrem blendenden Treiben in die Arme wirft, wird wie früher, so auch heute noch in Italien schnell zu äußeren Ehren und zu Lorbeeren gelangen, die freilich um so eher welken, je leichter sie im vorübereilenden Augenblicke gepflückt wurden. Sinigaglia hielt sich hiervon weislich zurück. Seine vornehm stille Natur wies ihm andere Pfade und edlere, wenn auch schwerer erreichbare Ziele. Wie die folgende Darstellung ergeben wird, baute Sinigaglia ein in seinem Heimatlande sehr vernachlässigtes Gebiet mit besonderer Vorliebe an: das der Kammermusik, und gerade damit dokumentiert sich sein eifriges Bestreben, das Seinige zu höherer Innenkultur des menschlichen wie des künstlerischen Lebens redlich beizutragen. Während dort, im Zeichen der neueren italienischen Oper, oft nur umrißgebende Freskomalerei am Platze, ja zuweilen sogar bis zu einem gewissen Grade geboten zu sein scheint, kommt es hier, in der Kammermusik, einzig und allein darauf an, das feine Gewebe seelischen Empfindens bloßzulegen, die Musik zu dematerialisieren und zum Sprachwerkzeuge für den Ausdruck reizvoll intimer Stimmungen und Regungen zu machen. Meiner Meinung ist dies aber, schon im Bestreben an sich, etwas Neues, „Modernes" im Rahmen italienischer Kunstausübung, dessen sich viele jenseits der Alpen erst bewußt werden müssen. Und so steht Leone Sinigaglia an der Seite der oben genannten Künstler, dicht neben Sgambati und Buonamici.

Leone Sinigaglia genoß den ersten musikalischen Unterricht in seiner Vaterstadt Turin bei Giovanni Bolzoni, ging aber bald nach Wien, um vier Jahre hindurch unter der Anleitung von Dr. Eusebius Mandezewski, dem bekannten, u. a. auch von Johannes Brahms besonders hochgeschätzten Musikgelehrten, Musik zu studieren. Es konnte nicht fehlen, daß Sinigaglia in der österreichischen Kunstmetropole sich aufs engste mit deutschen Kunstanschauungen bekannt und vertraut machte und auch in den Werken älterer und neuerer Komponisten Vorbilder gewann. Von den Wiener musikalischen Kapazitäten waren es in erster Linie Anton Dvořák und Carl Goldmark, die sich für den talentierten, jungen Italiener warm und lebhaft interessierten. Dvořák nahm, ganz gegen seine sonstige Gepflogenheit, Sinigaglia sogar als seinen Privatschüler bei sich auf. Nach Vollendung seiner Studien ging der Künstler, frei sich der Komposition hingebend, nach Turin zurück. Von seinen Werken hatten bisher das Ddur Streichquartett (Op. 27) und die Variationen über ein Brahmsches Thema (Op. 22) in vielen deutschen Konzertsälen einen glänzenden Erfolg zu verzeichnen, während die Danse Piemontese (für Orchester, Op. 26), die Rhapsodia Piemontese (für Violine und Orchester Op. 26) und kleinere Werke (darunter das preisgekrönte Scherzo Op. 8, die Violoncell-Stücke, die Oboe-Variationen und Lieder) noch nicht oder nur selten auf deutschen Konzertprogrammen erschienen. Wirklich bekannt wurde Sinigaglia mit dem, 1901 in Berlin mit stärkstem Beifalle aufgenommenen und dem italienischen Geiger Arrigo Serato gewidmeten Adur Violinkonzerte.

Es ist für Sinigaglias künstlerisches Schaffen nicht wenig bezeichnend, daß er sich ganz besonders der Kammermusik zuwandte, für die ihn lebhaft entwickelter Sinn für die Kunst der Durchführung und enge Vertrautheit mit dem klassischen Quartettstile in erster Linie befähigten. So sind hier gleich zwei Werke zu nennen. Zunächst die Streichquartett-Variationen über ein kurzes Brahmsches Thema, die wahrhaft schöne Musik enthalten, ganz unerschöpflich dem Thema immer neue Seiten abgewinnen und in der melodiösen Umgestaltung und kontrapunktischen Verwendung aller Hilfsmittel ihresgleichen suchen. Einen weitern Schritt vorwärts tat der Tonkünstler in dem Ddur Streichquartett, dessen gefühlsschweres Andante der Ausdruck eines gewaltigen seelenbewegenden Affektes ist, in wundervoller instrumentaler Einkleidung und aus dem Kammermusikstil heraus geboren. Gegensätzliche Milde und Heiterkeit liegen über dem ersten Satze; im Scherzo gibt es melodische Überraschungen und allerlei rhythmische Details und im Finale einheitlich zusammenfassende Stimmung und feine musikalische Pointen. Das ausgezeichnete Werk wurde besonders von dem Brüsseler und dem Böhmischen Streichquartette mit steigendem Erfolge häufig gespielt. — Zwei andere Werke gehören noch hierher: das Scherzo (Op. 8, Gdur) und die Studie (Op. 5, Ddur) für Streichquartett. Jenes ist ein feines, zart gehaltenes Sätzchen, dessen Hauptteil und Trio (in Hmoll) in lebendigem Kontraste gegenübergestellt sind und außerordentlich gut wirken. Op. 5 ist eine Studie für Streichquartett (an sich eigentlich schon eine originelle Idee) in einem Satze, klangvoll und in Entwurf wie Ausführung interessant.

Als wertvolle Beiträge zur Hausmusik im besten Sinne und deshalb speziell für die Leser dieses Blattes von Wert sind einige andere Kompositionen Sinigaglias zu achten. Zunächst für Violine und Pianoforte: Op. 12, drei lyrische Stücke, die sich hervortun durch einschmeichelnde Melodik und sehr sauber geführte harmonische Linien. Ferner

Op. 13, drei romantische Studien, worin kräftigere Töne angeschlagen werden und der Tondichter auch im rhythmischen Teile Hörer und Spieler auf geistreiche Weise anzuregen weiß. Endlich ein Dutzend Variationen über Schuberts „Haidenröslein" (Op. 19) die sich anfangs ziemlich eng an das Thema anschließen, in der Folge aber sich freier bewegen und vom Thema immer neue Anregung zu eigenem Emporwachsen empfangen, und die vier kleinen Stücke des Op. 25 im vornehmen Salongenre, deren jedes einzelne (Albumblatt, Capriccio all'antica, Bagatelle und Saltarello) eine zierlich gearbeitete musikalische Nippsache darstellt und (wie alle vorgenannten Stücke) sich vortrefflich zum Vortrag eignet. Dasselbe gilt von einigen anderen Werken. Op. 16 enthält zwei Stücke für Violoncello mit Pianofortebegleitung; die Romanze beginnt (Quasi Adagio) einen lyrischen Gesang, um allmählich, durch mannigfachen Taktwechsel erregt, gewissen Steigerungen zuzueilen, und die Humoreske ist ein hübsch ausgeführtes Stück, worin viel Leben herrscht und auch poetische Kontraste nicht fehlen. Sinigaglia hat auch die Literatur des Horns mit einigen Werken beschenkt und bereichert: Op. 3 ist eine stimmungsreiche, sehr melodisch gehaltene Romanze mit Streichquartett (oder Streichorchester) und Op. 28 bietet zwei Stücke für Horn und Klavier dar, deren eins ein einfaches Lied, das andere wieder Humoreske genannt ist und des Komponisten hervorstechende Begabung für liebevolle Behandlung der Miniature in evidenter Weise zeigt.

Für Pianoforte allein veröffentlichte Sinigaglia bisher nur zwei kleine Werke: eine ausgezeichnete, fast immer akkordisch gehaltene Staccatostudie (Gdur), die abgesehen vom rein technischen Werte auch bei sehr schnellem Tempo als famoses Vortragsstück sich bewähren wird und die beiden Stücke des Op. 24, eine Caprice, die durch den Wechsel an Stimmung und poetischem Gehalte ihren Namen in der Tat verdient und abermals eine Humoreske, die dritte ihrer Gattung, ein keckes, lustiges und vornehmes Ding zugleich, das sich als Zug- und temperamentvolles Vortragsstück erweist.

Die lyrische Seite ist in Sinigaglias Wirken vorerst am stärksten betont. Auch in seinen einstimmigen Liedern (Op. 15, 17, 23) und in den 3 Duetten für Frauenstimmen mit Klavierbegleitung tritt uns allenthalben die so sympathische Art stillen Musizierens und die feine Beobachtungskunst des Autors entgegen. Überall findet man hier, wie er nie vergißt, daß er Musiker sei und stets ist dem melodischen Lineament die größte Sorgfalt zugewendet, ohne deshalb Sinn und Inhalt der Wortdichtung etwa aus den Augen zu verlieren. Dies findet auch Anwendung auf die a cappella Chor-Kompositionen, Op. 6, 9, 10, 14 und 18, worin sich Sinigaglia außerdem eines schönen, reinlichen und klangvollen Satzes mit bestem Erfolge befleißigt.

Schon oben wurde des Konzerts für Violine und Orchester (Op. 20) gedacht. Sinigaglia trat damit zum ersten Male in das Gebiet der großen Form hinein und schuf ein bedeutendes einheitliches Kunstwerk. Es trägt allen Anforderungen Rechnung, die der ausführende Künstler an solch ein Werk stellen muß. Die Solostimme tritt immer konzertierend hervor, aber wenn sie auch den Vorrang behauptet, so ist doch auch das sinfonische Gepräge des Orchesters gewahrt, so daß beide Faktoren zusammen wirken. Sehr schwungvoll sind die beiden Ecksätze des Konzerts (Allegro risoluto und Allegro vivo e con grazia), aber nirgends überschreitet Sinigaglia bei allem Feuer und aller leidenschaftlichen Tonsprache eine gewisse Schönheitslinie. In der Gegenüberstellung von Haupt- und Nebenthemen beweist er feinfühligen Geschmack und ausgesprochenen Sinn für Wirkungsfähigkeit. Das Adagio ist auf ein überraschend einfaches Thema aufgebaut, reich entwickelt und tief empfunden.

Ein Vortragsstück vornehmster Haltung ist auch Sinigaglias Rapsodia piemontese für Violine und Klavier (oder Orchester, Op. 26). Vieles erscheint darin im Gewande volkstümlicher Melodik, alles ist melodisch reizend, künstlerisch empfindend gebildet und originell erfunden. Dabei ist die Rhapsodie durchweg konzertant, ohne deshalb an musikalischem Werte zu verlieren. Auch Op. 29, eine Romanze (Adur) mit Orchesterbegleitung ist eine Komposition von stark individuellem tondichterischem Gehalte, von warmblütigem Temperament und schön geschwungener melodischer Linie.

Man wird sich von dem frischen Talente Leone Sinigaglias noch mancher schönen Gabe versichert halten dürfen und wird gut tun, der Entwicklung dieses Künstlers mit aller Aufmerksamkeit zu folgen. Demnächst werden noch drei größere Werke von ihm erscheinen: ein Adagio für Streichorchester und Orgel (Op. 30), ferner Piemontesische Tänze für Orchester (Op. 31) und ein Gdur-Klaviertrio (Op. 32). Sinigaglia wird allmählich seinen Weg weiter gehen und sich auch mit seinen Werken den ihm geziemenden Platz im öffentlichen und privaten Musikleben erobern. Wenn diese Zeilen den und jenen Musikfreund auf den talentvollen Künstler aufmerksam zu machen vermochten, hätten sie ihren Zweck erfüllt.

Anselm Feuerbach und Richard Wagner.

Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte.

Von **Eugen Segnitz.**

„Die überzeugende Sprache
spricht allein der Künstler."
Anselm Feuerbach.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatten Richard Wagner, Franz Liszt und Hector Berlioz neue Wege gezeigt. Ihre Kunst war der Ausdruck, das Resultat einer Persönlichkeit, die keinen Widerspruch duldete. Sie allein beherrschten die Zeit, da große Massen von Unbewußten sich ablösten, da die Musik Poesie und die Poesie Musik werden wollte. Ein deutscher Romantiker (Wackenroder) versuchte diesen Prozeß einst mit den Worten zu erklären: Die Poesie bemächtigt sich dunkler Stimmungen, die allgemein wie Ton, Farbe und Geruch auf unseren tiefsten Wesensgrund einwirken. Die Musik dagegen möchte wie das Wort unserem bewußten Geiste bestimmte Vorstellungen erregen. Und wie man früher Robert Schumann den literarischen Musiker genannt hat, so ist *Anselm Feuerbach*, der mit Böcklin und Menzel auf dem Felde der bildenden Kunst den gleichen gewaltigen Kampf durchführte wie jeder der oben genannten drei Komponisten, der musikalische Maler der modernen Kunst.

Künstler sind, wie Hamlet sagt, der Spiegel und kurze Chronikauszug der Zeit. So auch *Wagner* und *Feuerbach*. Sie hielten in ihren Werken, deren jedes einzelne nur eigentlich eine Station auf der Via dolorosa ihrer künstlerischen Lebenswallfahrt bedeutete, den Mitlebenden einen Spiegel vor, worin diese sich nicht nur selbst, sondern vielmehr das Werden einer neuen Kunst beobachten und erkennen konnten. Und wie Wagner nur schuf, wenn ihn der Geist antrieb, wenn er der Produktionslust nicht mehr zu widerstehen vermochte, so bekannte auch Feuerbach: „Ich werde nie mehr etwas machen, wobei nicht mein tiefstes Sein und Werden erschüttert ist." Aber dafür galt auch jegliches vollendete Werk beider Künstler als ein erreichtes Ziel, als ein neu gewonnener Höhepunkt, der immer wieder auf den eigentlichen Gipfel ihres hehren Künstlertums hinwies. Auch im äußeren Lebensgange. Feuerbach und Wagner bewiesen schon während ihrer Gymnasialzeit den Beruf zur Künstlerlaufbahn. Beide lebten ausschließlich der künstlerischen Produktion und beide fanden, nach mannigfachen Irrungen und Wirrungen, in München „den Helfer in der Not": Jener Graf Schack, dieser König Ludwig. Der Stil beider Künstler war von der gleichen monumentalen Erhabenheit. Beide hatten sich an Michelangelo und Beethoven gebildet, beide aber sahen sich in ihrem Wirken Jahrzehnte hindurch auf das Schmählichste angegriffen und in ihrem edlen Streben bitter verkannt Darum auch hier wie dort die tiefe, unbezwingliche Sehnsucht nach Ruhe und reinem Glück, nach einem Heim, wo alles Wähnen Frieden fände. Dem einen ward es nach langer Irrfahrt in Bayreuth, dem andern in Rom zu teil. Auch in derselben Stadt war ihnen beschieden, von der Welt Abschied zu nehmen: in Venezia. Beide liebten die Lagunenstadt ungemein. Unter dem Kopieren der Tizianischen Assunta schloß Feuerbach hier gewissermaßen seine Studienzeit ab. Wagner aber, schon lange auf der Höhe der Meisterschaft angelangt, arbeitete in Venedig an der Partitur seines Liebesdramas „Tristan und Isolde".

Nach der Anschauung von Feuerbach und Wagner standen die Künste untereinander in engstem Zusammenhange. Schon früher, in Venedig, hatte Rahl, einer der Lehrer Feuerbachs, ausgesprochen, daß aus des angehenden Malers Arbeiten ein mysteriös musikalischer Geist spräche. Das musikalische Moment tritt in den Schöpfungen Feuerbachs außerordentlich stark hervor. Die Musik, die er in alle seine Bilder gemalt hat, und die wie ein unendlicher Akkord aus ihnen allen tönt, behält einen fremden, schmerzlichen Ton, der das Herz zusammenpreßt. So ruft gleich eins der Gemälde Feuerbachs aus früherer Zeit, „die Poesie", die Erinnerung wach an die venezianischen Bilder, wo die Engel geigen und singen und Musik aus jedem Farbenton herausklingt. Dasselbe gilt von der Dresdener Madonna. Im Abendlichte sitzt die große Frau auf einer Steinbank, dahinter die dunkle Campagna. Der Knabe, von der Musik der drei Kinder eben erwacht, sieht den Beschauer seltsam an, während die Mutter versonnen lauscht: einsam, weltverloren, ahnungsvoll. Ein anderes Bild, Dante mit edlen Frauen Ravennas lustwandelnd, regt den Beschauer zu ähnlichen Empfindungen an. Der junge Maler empfand, wie er gelegentlich sagte, dieses stille Wandeln wie ein Andante von Mozart. Ferner sei erinnert an Feuerbachs „Pietà" (in München), ein Gemälde von ergreifend tiefem Stimmungsgehalt und langsamem Ausklingen eines einzigen, großen, weltenerlösenden Schmerzes. Es könnte unter dem Anhören eines Adagios von Anton Bruckner gemalt sein. Gedenken wir auch neben dem Gastmahle des Platon mit seinen dionysischen und apollinischen Stimmungen der köstlichen Hafis-Bilder. Sie zeigen uns den persischen Dichter in der Schenke und am Brunnen: hier in grünbewachsener Schlucht am strömenden Wasser ruhend und erzählend, dort in seliger Begeisterung ein Gedicht an die Wand schreibend. „Es ist ein

reines Wunder, daß moderne Komponisten sich dieser poetischen Vorlagen für ein Idyll für großes Orchester noch nicht bemächtigt haben! Zum Dramatiker wird Feuerbach in den aus dem Medea-Mythos geschöpften Bildern, in der Iphygenia, im Orpheus und in der Versuchung des heiligen Antonius. Von kolossal dramatischer Stimmung und Erregtheit erfüllt ist die Amazonen-Schlacht, eine wahre Polyphonie von Tönen, Linien und Farben. In seinem letzten, 1879 entstandenen, leider unvollendeten Gemälde ließ Feuerbach noch einmal sanftere Seiten erklingen. Es ist „Das Konzert": Vier jugendliche venezianische Frauengestalten in einer inneren Umrahmung des Dogenpalastes Quartett spielend. Sie horchen ernsthaft und andächtig auf den Ton ihrer Instrumente und der Beschauer horcht unwillkürlich mit. Für die Mitarbeit tief innerlich erklingenden musikalischen Wesens zeugt, daß der Künstler gerade diese seine letzte große Schöpfung „Die Verklärung einer Malerseele" nannte.

Wie Wagner, so war auch Feuerbach literarisch tätig. „Mein Vermächtnis" heißt das, Tagebuchblätter und Aphorismen enthaltende Buch. Lieblose Beurteilung, Nichtverstehenwollen und stolzes Selbstbewußtsein drückten dem Maler wie dem Musiker die Feder in die Hand. Feuerbach schrieb sein künstlerisches Vermächtnis im Frühling 1876 nach schwerer Krankheit in Heidelberg, für die Wenigen, die sich Mühe gaben, seiner Entwicklung einige Aufmerksamkeit zu schenken. Er wollte „hier und da eine Seele für das Verständnis seiner Werke erwecken". Die im Anhange des „Vermächtnisses" erscheinenden Aphorismen sollten eigentlich zur Abwehr dienen. Sie waren niedergeschrieben „aus einem ethischen Reinigungsbedürfnisse und als erster Spatenstich zur Wegräumung eines fünfzigjährigen Schuttes". Hieraus ist das Nachstehende entnommen und man wird staunen, wie leicht die darin vorfindlichen Meinungen und Aussprüche sich von rein künstlerischem Gebiete auch auf das allgemein musikalische übertragen lassen.

Zuerst einiges aus Anselm Feuerbachs persönlichem Leben, das dem Leser ganz von selbst Vergleichungspunkte genug zu Richard Wagners Entwicklungsgange an die Hand geben wird. Wie im Wagnerschen Familienkreise sich Interessen künstlerischer und allgemeiner Natur vereinigten, so gingen auch in Feuerbachs Elternhause viele bedeutende Menschen ein und aus. Alles Schöne in Natur, Kunst und Leben wurde mit Freuden aufgenommen und die Kinder hatten ihren Anteil an allem, was vorging, da sie nie in einer „Kinderstube" abgesperrt waren. Es wurde auch viel gute Musik im Hause gemacht. Feuerbach erzählt: „Haydn, Mozart, Beethoven waren mir immer in den Ohren. Diese Klänge, von Kindheit an gewöhnt, waren Veranlassung, daß ich, ohne musikalisch zu sein — ich haßte das technische Lernen — gute Musik von mittelmäßiger gar wohl zu unterscheiden wußte." Auch Wagner hatte nie den Trieb, „mechanische Kunstfertigkeiten" an sich auszubilden: „Ich habe in meinem Leben nicht Klavier spielen gelernt", bekennt er in seiner Autobiographie. Wie Wagner frühzeitig den Vater verlor, so Feuerbach die Mutter. Mit einigen Mitgliedern der Familie Feuerbach hatte es überdies eine eigene Bewandtnis. „Eine Tante, die von unglücklicher Liebe zu Paganini verzehrt, durch die Welt irrt; Anselms eigene Schwester, die ihre Tage wie verzaubert zwischen den Märchengebilden ihrer seltsamen Phantasie verbringt, Feuerseelen alle. Zwischen ihnen leuchtet Anselms Leben dunkelglühend und hell aufflammend empor, und man muß diese Naturbedingtheit seines Charakters kennen, diese unheimliche Erbschaft von Reizbarkeit, Gefühlserregung, ruhelosem Triebleben und nie rastender Phantasie." Jener gewaltige Bildungstrieb, der unbedingt zur Höhe führt, war beiden Meistern von frühester Jugend an eigen. Nur daß sich diese Lernbegierde bei Feuerbach gleich von Anbeginn auf das bewußt sichere Ziel konzentrierte. „Nur lernen, lernen, und wenn ich hungern sollte" ruft er aus. „Ich möchte mich so gern an etwas klammern, was mich in die Höhe bringt. Ich habe schon mit dem Äußersten mich vertraut gemacht und gehe zu Grunde, wenn ich mich nicht in eine grenzenlose Arbeit stürzen kann." Auf beiden Seiten, bei Feuerbach und Wagner, also eine ungeheure Arbeitskraft, ein Tatendrang, der auch vor den größten Aufgaben nicht zurückscheut, das Bewußtsein, zu den Berufenen zu gehören und das „Anch' io sono pittore" eines Michelangelo!

Der Bildungstrieb hieß Feuerbach frühzeitig in die Welt hinausziehen. Düsseldorf, München, Antwerpen, Paris waren die Stätten, wo sich der Unermüdliche aufhielt, um zu lernen, bis ihm endlich Rom eine zweite Heimat wurde. Aus der Zeit des Pariser Aufenthaltes liegt uns ein beredtes Zeugnis vor, in wie hohem Grade Feuerbach musikalischen Eindrücken unterstand. „Paris hat mächtige Einflüsse. Ich war zum ersten Male im Theater und habe eine Aufführung von „Joseph und seine Brüder" erlebt, so ergreifend, daß fortwährende Schauer mich durchbebten Ich bemühte mich anderen Tages, einen Hauch dieses Geistes auf die Leinwand zu bringen. Auch eine Beethovensche Sinfonie habe ich gehört, die mich ergriffen und durchgeschüttelt hat wie noch nie. Es war die Sinfonie in C moll. Ich fühlte erst, wie viel wunde Stellen in mir sind, in die die Musik einhakt." Hier fand also eine Anregung in umgekehrter Form als z. B. bei Liszt statt, der durch die Werke eines Raffael, Michelangelo, Orcagna, Kaulbach und anderer bildender Künstler inspiriert

wurde. Denn es handelt sich ja schließlich immer nur um verschiedenes Material; die Ästhetik der einen Kunst ist die der anderen, alle aber bieten sich dem vom Geiste der Schönheit Erfüllten als Mittel dar, seine schöpferischen Empfindungen ausströmen zu lassen und in Wirklichkeit umzusetzen. Aber bei aller Schaffensfreudigkeit überkam auch Feuerbach hier und da das Bewußtsein, wie hoch das Ziel, wie weit der Weg sei. „Es ist doch ein großer Schritt vom Denken und Vorstellen bis zum Machen mit den Händen", klagt er. Zugleich aber macht sich jener, echten Künstlernaturen stets eigentümliche Optimismus in den Worten Luft: „Ich fand, daß die Welt viel zu schön sei, um in ihr die Stirn zu runzeln."

Des Malers verzweifelten Ausruf: „Nicht im Leben, sondern am Leben zu Grunde gehen ist ein hartes Wort!" könnte man leicht auch Wagner in den Mund legen, gedenkt man z. B. der schweren Zeit seines Aufenthaltes in Paris. Wagner und Feuerbach wandten sich beide in berechtigtem Künstlerstolz gegen ihre Kritiker, denn es war, wie Feuerbach sagte, „nicht recht, daß unsere Zeit die aufblühenden Blumen so wenig achtet. Sie zerpflücken und zertreten, das verstehen sie meisterlich." Und Feuerbachs Aufzeichnungen beweisen klar und deutlich, wie sich der Maler, gleich Wagner, nach dem liebevollen Verständnis und dem Eingehen auf seine künstlerischen Intentionen seitens der Zeitgenossen sehnte: „Man wehrte sich gegen meine Kunst wie gegen ein gemeinschaftliches Übel. Was ich auch brachte, nichts war recht, und jede Entwicklungsperiode, welcher der Kenner sonst mit besonderem Interesse nachzugehen pflegt, ward mir als falsche Richtung, als Rückschritt ausgelegt .... Wären die Folgen nicht so verhängnisvoll gewesen für mich, so würde dieser dauernde Rückschritt, in welchem ich doch immer vorwärts kam, seine sehr ergötzlichen Seiten gehabt haben .... Wie anders würde es sein, wenn ich eine kunstliebende, kunstgebildete Nation hinter mir hätte! Noch nie habe ich so deutlich als bei meiner Rückkehr gefühlt, daß ein Leben dazu gehört, um einen Quadratschuh mit Anstand auszufüllen .... Ich wünschte Verständigung mit meinen Zeitgenossen. Die Anweisung auf die Nachwelt ist kein Ersatz für den lebendigen Pulsschlag verwandter Herzen und für liebevoll ermunterndes Eingehen und Aufnehmen, dessen der Künstler für sein Schaffen bedarf, wie die Pflanze das Licht der Sonne zum Wachsen. Ich habe mich bis jetzt vergeblich gesehnt. Jeder Akkord, den ich anschlug und von dem ich glaubte, daß er richtig und rein sei, ist zum Mißklang geworden, sowie er über den Atelierraum hinausdrang."

Trotz aller Widersprüche schuf Feuerbach, wie sein großer Leidensgenosse Wagner, der Heimat, die ihm nichts zu geben hatte, ja sogar beständig so gut wie alles versagte, beinahe zwei Jahrzehnte hindurch fern bleibend, seine wundervollen Werke. Gänzlich unbekümmert um die Außenwelt, gab er sich seinem Drange nach lebendiger Produktion hin. Denn „jeder Mensch schafft sich sein eigenes Paradies und bestände es nur aus einem Blitz der Hoffnung". Und doch verfiel der Künstler nur zu oft in den Zustand tiefster Melancholie, eines Gefühls der Weltverlassenheit, ähnlich jenem, wie es Wagners Briefe an Liszt, Wesendonck und andere im Leser wachrufen. „Der Fluch der Armut! -- Wenn heute Einer mich in Versuchung führte, ich würde Shylocks Schein ohne Bedenken unterzeichnen!" — überall in Kunst und Künstlerwelt das gleiche Elend, die gleiche bittere Empfindung, sich durch äußere Verhältnisse niedergedrückt zu sehen, sich eingeengt zu fühlen durch niedrige, reale Dinge.

Schon Albrecht Dürer hatte das folgentragende Wort ausgesprochen, die Kunst stecke wahrhaftig in der Natur und wer sie herausreißen könne, der habe sie. Und: „Nur Natur, Natur!" rief auch Feuerbach. Der Strom des unversieglich dahin brausenden Lebensgefühls erfüllte seine Werke wie diejenigen Richard Wagners. Aber er stand auch in dieser Hinsicht mit seiner Umgebung in lebhaftem Gegensatze: „Der deutsche Künstler fängt mit dem Verstande und leidlicher Phantasie an, sich einen Gegenstand zu bilden und benützt die Natur nur, um seinen Gedanken, der ihm höher dünkt als alles äußerlich Gegebene, auszudrücken. Dafür nun rächt sich die Natur, die ewig schöne, und drückt einem solchen Werke den Stempel der Unwahrheit auf. Der Grieche, der Italiener hat es umgekehrt gemacht; er weiß, daß nur in der vollkommenen Wahrheit die größte Poesie ist. Er nimmt die Natur, faßt sie scharf ins Auge, und indem er an ihr schafft und bildet, vollzieht sich das Wunder, welches wir Kunstwerk nennen. Das Ideal wird zur Wirklichkeit und die Wirklichkeit zur idealen Poesie. So etwas kann man nur in Italien lernen und begreifen. Eine Ahnung hiervon ist von Anfang an in meiner Natur gelegen jetzt hat sie Gestalt gewonnen und ist zur schönen Gewißheit geworden."

Wagner spricht sich gegen Liszt über sein Leben in Venedig (1858) aus: „Da soll diesen Winter der Tristan vollendet werden. Meine Arbeit ist mir teurer als je geworden; seit kurzem habe ich sie wieder aufgenommen; sie fließt wie ein sanfter Strom aus dem Geiste. Mir sagt Venedig fortwährend vortrefflich zu. Meine Wahl war instinktiv und glücklich. Die Zurückgezogenheit ist mir so angenehm wie möglich." Und Feuerbach: „Ich werde von Venedig so bald nicht loskommen, denn es ist alles da, was ich brauche. Von Tag zu Tag kommt mehr Klarheit und Ruhe über mich .... Venedig ist mir immer als Heimat der Poesie er-

schienen. Nächtliche Rundgänge auf San Marco, mit dem inneren Bewußtsein der Schaffensfreudigkeit, erfüllten meine Seele mit einem Behagen, welches ich später in jener Weise nie mehr empfunden habe. Es war das Behagen, welches durch Einklang der äußeren Umgebung mit der inneren Seelenstimmung hervorgebracht wird .... Wenn ich an Venedig denke, ist es mir, wie wenn ich schöne Musik gehört hätte ....“ Auch die ewige Stadt mit ihren Reizen und Erinnerungen ließ Feuerbach nicht wieder los. „Rom, dieser gottbegnadeten Insel des stillen Denkens und Schaffens, habe ich soviel zu danken. Es ist mir in Wahrheit eine zweite Heimat geworden; und immer, wenn mein künstlerisches Denkvermögen in Deutschland brach gelegt wurde, durfte ich nur die italienische Grenze überschreiten, und eine Welt von Bildern stieg in mir auf .... In Frascati gewesen, schöner glücklicher Tag! Dunkle Laubengänge, wandelnde, verschleierte Frauen; auf der Fahrt das blitzende Meer, die weite, weiche, dämmernde Campagna! Schöne Gedanken ziehen wie Musik durch meine Seele ....“ Es erging Feuerbach wie Liszt. Er vermochte sich in Rom zurückzuziehen, auf sich selbst zu besinnen und nur seinen großen Kunstaufgaben zu leben. Wie Liszt genoß auch er „die klösterliche Stille im alten Kulturlande Italien gegenüber dem fieberhaften Getriebe in den modernen Bildungsstätten des Auslandes, wo jedes Piephuhn krähend versichert, daß es sich demnächst in einen Adler verwandeln werde.“ Immer war die eigentümliche Verbindung von Ton und Farbe, die sich dem Maler beim Anschauen von Kunstwerken offenbarte. Als er in Parma den Gemälden Corregios gegenüberstand, hüllte ihm der Wohllaut des Kolorits die Sinne ein, es war ihm, als ob er die Musik mit Augen sähe, statt sie mit den Ohren zu hören. Wagner und Feuerbach gleichen auch hierin einander, daß sie zwar nicht wie die großen Künstler der Renaissance mehrere Künste wie Poesie, Musik und Malerei nebeneinander betrieben, aber doch der Geist mehrerer Künste in einer zu umfassen und auszudrücken vermochten. (Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Seminar-Musik-Unterricht.

Das Königreich Sachsen hat eine neue Ordnung des Seminar-Musikunterrichts erhalten. Nach ihr fällt in Zukunft der Violin-Unterricht im Seminar weg.

Als obligatorische musikalische Fächer gelten nunmehr in allen Klassen der Gesangunterricht und in der Klasse 6—3 die Musiklehre und das Klavierspiel. Der Unterricht in der Musiklehre (je 1 Stunde wöchentlich) umfaßt in Klasse VI die Elementarlehre, in den Klassen V–III die Harmonielehre und Methodik des Gesangunterrichts. In Klasse II—I, in denen die Musiklehre für alle diejenigen Schüler, die nicht die Berechtigung zum Kirchschuldienst erwerben wollen, Wahlfach ist, sind die musikalische Formenlehre, begleitet von Vorführungen und Analysen am Klavier, und das Wichtigste aus der Musikgeschichte (Entwicklung der Instrumente, der Tonsysteme, der Tonschrift und Tonformen, Leben und Werke der hervorragendsten Musiker unter ausgiebiger Benutzung der erreichbaren Anschauungsmittel und unter veranschaulichenden musikalischen Darbietungen) zu behandeln, und zwar so, daß auch die nicht für ein Kirchschulamt vorzubereitenden Schüler ohne besondere Schwierigkeit und Belastung des Gedächtnisses dem Unterricht folgen können. Eine Vereinigung der Klasse II und I in einer Stunde ist gestattet.

Schwierigere Gegenstände der Harmonielehre und alles das liturgische Orgelspiel Betreffende sind den am Orgelunterrichte in Klasse IV—I teilnehmenden musikalisch begabteren Schülern in den für diesen Unterricht festgesetzten Stunden zu lehren, wo nötig, gelegentlich unter Vereinigung aller Schüler einer Klasse oder einer Fertigkeitsstufe in einer dieser Stunden.

b) Im Gesang (bis auf weiteres in Klasse VI, IV—I je drei, in Klasse V zwei Stunden wöchentlich) haben Klasse VI und V durchweg gesonderten Unterricht zu erhalten, bei dem auf planmäßige Bildung der Stimme und des Tonsinnes und auf Wechsel zwischen Einzel- und gemeinsamen Gesang besonderes Gewicht zu legen ist. In Klasse IV—V haben in der Regel zwei Stunden wöchentlich auf Klassen- und Einzelgesang und eine Stunde wöchentlich auf Chorgesang zu entfallen. Alle Schüler der zwei oberen Klassen sind zu schulpraktischen Übungen im Gesangunterricht der Seminarschule (unter Benutzung von Stimmgabel, Stimmpfeife und Tischharmonium) heranzuziehen.

c) Der Unterricht im Klavierspiel, der für Klasse VI—III (in je einer Stunde wöchentlich für eine Abteilung) Pflichtfach ist, soll vor allem der allgemeinen musikalischen Bildung und als Vorbereitung und Stütze für den in der Volksschule zu erteilenden Gesangunterricht der Lehrer dienen. In Klasse II und I ist den Seminaristen in besonderen Stunden ausreichende Gelegenheit zur Übung und Vervollkommnung unter Aufsicht und Leitung der Musiklehrer zu geben. Bei der Schulamtskandidaten-Prüfung ist jeder Zögling wie im Gesange so im Klavierspiel zu prüfen.

d) Für den Unterricht im Orgelspiele in Klasse IV—I (in je einer Stunde wöchentlich für eine Abteilung) sind tunlichst Abteilungen von nicht über vier Schülern zu bilden.

e) Bei den Aufnahmeprüfungen ist Wert zu legen auf fehlerloses Sprechorgan, Musikgehör (Fähigkeit, Töne nach Höhe und Dauer zu unterscheiden und wiederzugeben), einige Fertigkeit im Klavierspiel und Gewandtheit im Notenlesen.

Der Gesangunterricht in der Volksschule soll demnach später mit Hilfe des Klaviers erteilt werden. Jede Schulklasse mufs dann mit einem solchen Instrumente ausgerüstet sein. Das wird für manche Gemeinde eine teuere Sache werden. Die sächsischen Gemeinden können jedenfalls die Geldmittel aufbringen, ob aber solche in ärmeren Ländern, ist zweifelhaft. Wenn es nicht möglich ist, ganz billige und kleine Schulklaviere herzustellen, so werden die finanziell stark belasteten kleinen Staaten nicht daran denken können, die sächsische Neuerung nachzumachen.

Hocherfreulich an der Verordnung ist die gröfsere Wertschätzung des Gesangunterrichts. Die meisten Seminarien können bei der dem Gesangunterricht gewidmeten Zeit nur den Chorgesang pflegen, an die Bildung der Stimme des Einzelnen können sie nicht denken. Und doch soll dieser Einzelne einst Gesanglehrer des Volks sein!

An der Verordnung ist noch erfreulich, dafs der Musiklehre ein breiter Spielraum gewährt wird. Man sollte aber

nicht so ängstlich sein in Bezug auf Belastung des Gedächtnisses der Schüler. Musikgeschichte z. B. ohne Inanspruchnahme des Gedächtnisses ist ein Unding. Einen grofsen Fortschritt bedeutet noch die Verordnung insofern, als sie bestimmt, dafs nur „Orgelabteilungen" von 4 Schülern gebildet werden sollen. Bei Gruppen von 8 und mehr Schülern werden die Unterrichtsstunden zu reinen Vorspielstunden, in denen an eine musikalische Vertiefung nicht gedacht werden kann. — Wie die Verordnung besagt, ist die Musiklehre von Klasse II ab Wahlfach für alle Schüler, welche nicht die Berechtigung zum Kirchendienst erwerben wollen. Demnach stellt Sachsen es in das Belieben der Schüler, ob sie einfach Lehrer oder Kirchschullehrer werden wollen. Sachsen mit seinen vielen recht gut dotierten Kirchschulstellen kann diese Wahlfreiheit zulassen, es wird trotzdem immer genügend viel Organisten und Kantoren haben, zumal den musikbegabtesten Schülern noch ein weiterer Weg dadurch frei gegeben ist, dafs sie nach Ablegung des staatlichen Fachmusiklehrerexamens — das allerdings in der Regel einige Studienjahre auf einem Konservatorium voraussetzt — in die verhältnismäfsig gut bezahlten Seminar-Musiklehrerstellen vorrücken können. In anderen weniger glücklichen Staaten werden die Dispensationen in das Belieben der Behörde gelegt werden müssen, soll nicht zum Lehrermangel auch noch Organisten- und Kantorenmangel treten.

Haben hier die Sachsen tiefes Verständnis für den Unterricht am Seminar gezeigt, so kann ich ein gleiches nicht von dem Altenburger Seminarlehrer Dr. Schmidt sagen, der in No. 30 der Mitteilungen des Vereins der Freunde Herbartscher Pädagogik in Thüringen (Langensalza, Hermann Beyer & Söhne, Beyer & Mann) einen Aufsatz: Über den gegenwärtigen Stand der Lehrerbildung und Lehrerinnenbildung in Thüringen, veröffentlichte. Der Verfasser will durchaus dem Musikunterricht an den Kragen, und seine Vorschläge gipfeln in dem Satze: „Die Musik bedarf mehrfach noch weiterer Einschränkung." Er meint in diesem Satze etwas anderes als er sagt, denn das angebliche Bedürfnis nach Einschränkung des Musikunterrichts liegt natürlich nicht in der Musik, sondern wo anders, er meint, der Musikunterricht kann oder mufs dem sonstigen Unterricht zu Liebe noch mehr eingeschränkt werden. In fettgedruckten Lettern gibt er die wöchentliche Stundenzahl für den Musikunterricht in Altenburg mit 50 und in Hildburghausen mit 72 an und klagt: „In welchem Verhältnisse steht dieser Aufwand an Kraft und Zeit und Geld zu den zwei Singstunden, die später einmal die Hälfte der jetzigen Schüler zu geben haben werden?" Man staunt über diese Auffassung. Weder in Altenburg noch in Hildburghausen werden Seminaristen nur auf die zwei Singstunden gedrillt. Der Musikunterricht hat dort auch den Zweck, Kantoren und Organisten zu bilden Sollte aber einstens dieser Zweck wegfallen, so würde der Musikunterricht immer noch himmelhoch über jenem „Drill für 2 Singstunden" stehen. Hat etwa der Mathematikunterricht den Zweck, auf die paar Rechenstunden zu drillen, die später der Lehrer zu geben hat? Wir wollen doch nicht vergessen, dafs der Musikunterricht ein wichtiges Erziehungsmittel ist, geist- und namentlich gemütbildend wie nur wenige Fächer.[1]) Wenn er heute in manchen Seminarien nicht so betrieben wird, wie es seiner Bedeutung entspricht, so liegt meist die Ursache in der zu grofsen Einengung und prinzipiellen Zurücksetzung, freilich oft auch an der geringen Vorsicht, welche die Behörden bei der Wahl der Seminar-Musiklehrer walten lassen.

Altenburg hat 146, Hildburghausen 201 Schüler. Dafs in beiden die Musikstundenzahl nicht zu hoch ist, kann ich an der Gothaer Stundenzahl abwägen. Gotha hat ca. 150 Schüler mit wöchentlich 48 Stunden. Da trägt's auf die 6., 5. und 4. Klasse eine Klassensingstunde, auf die 3 und 2. zwei kombinierte Chorsingstunden, auf die erste Klasse eine mit II und III kombinierte Chorsingstunde und 1 Stunde für praktische Übung in der Chorleitung; da trägt's ferner wöchentlich jedem Schüler ungefähr neun Minuten direkten Klavier- oder Orgelunterricht (5 bis 6 Schüler bilden eine Orgel- oder Klavierabteilung) da trägt's der 6. und 5. Klasse keinen, der vierten Klasse 2, der 3., 2. und 1. Klasse je eine Theoriestunde und jeder Klasse eine Violinstunde, einer kleineren Anzahl Schülern zwei. Darf man da noch von weiterer Einschränkung reden? Man kann wohl das eine oder andere Wahl-Fach aus dem Seminar hinaustun, wie es die Sachsen mit dem Violinunterrichte getan haben, zu dem Zwecke, nach anderer Seite eine Vertiefung zu ermöglichen, man kann sogar verstehen, wenn einseitige Wissenschaftler den gesamten Musikunterricht aus dem Seminar verbannen wollen, aber von weiterer mehrfacher Beschränkung zu reden ist unverständlich. Wie die Dinge heute liegen, kann nur von Erweiterung und Vertiefung geredet werden, soll nicht der Seminar-Musikunterricht zur Posse werden. Herr Dr. Schmidt will natürlich nicht als Kunstbarbar gelten und schwingt sich zu folgender Deklamation auf: „Wenn es gilt, die Musik in den Dienst der ästhetisch-musikalischen Ausbildung zu stellen und wöchentlich eine Stunde anzusetzen, die den musikalischen Kunstgenufs und künstlerischem Verständnis alter und neuer Werke — aber dem tieferen, nicht dem äufserlichen, schulmeisterlichen — dienen würde, so würde ich dem bedingungslos für alle Schüler zustimmen. Wenn im Gesang noch viel mehr Gewicht auf die Vertiefung in den Geist der Lieder in die Beziehung zwischen musikalischem Element und Text, die edle Einfachheit und den hohen Kunstwert des Volksliedes (heute ein besonders wirkungsvolles Schlagwort. Die Red.) gelegt würde, weniger auf Treffübungen und so vieles Äufserliche gesehen würde, so würde ich auch das begrüfsen als ein Stück Erziehung zur Verehrung edler nationaler Kunst."

Also darauf läuft's hinaus: Einschränkung des musikalischen Unterrichts, dafs der Schüler keinen Choral sicher spielen lernt, keine drei Töne vom Blatt singt, keine Terz von einer Septime unterscheiden lernt, von der formalen Gestaltung der Tonstücke keine Ahnung erhält usw. usw., dafür aber dann wöchentlich einmal ästhetische Auseinandersetzung. Anstatt der kräftigen Kost fachmännischer Ausbildung ästhetisches Naschwerk! Man denke doch, dafs dem Ästhetisieren gründliche musikalische Ausbildung vorausgehen mufs, sollen nicht ästhetische Schwätzer erzogen werden, an denen wir in Deutschland schon überreich sind. Wie sagt doch Goethe?:

„Willst du ins Unendliche schreiten,
Geh' nur im Endlichen nach allen Seiten."

[1]) Wir verweisen hier auf den Aufsatz Prof. Dr. Klauwells „Das Klavierspiel — ein hervorragendes Mittel allgemeiner Geistesbildung," der einen Schluß auch auf die geistesbildende Kraft der übrigen musikalischen Fächer zuläßt. (Otto Klauwell, Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik. Langensalza Hermann Beyer & Söhne [Beyer & Mann].)

Und Schiller im ersten Briefe über die ästhetische Erziehung der Menschen? „Leider mufs der Verstand das Objekt des inneren Sinnes erst zerstören, wenn er es sich zu eigen machen will. Wie der Scheidekünstler, so findet auch der Philosoph nur durch Auflösung die Verbindung .... Um die flüchtige Erscheinung zu haschen, mufs er sie in die Fesseln der Regel schlagen, ihren schönen Körper in Begriffe zerfleischen und in einem dürftigen Wortgerippe ihren lebendigen Geist aufbewahren."

Wir müssen in erster Linie im Seminar-Musikunterricht dahin streben, praktisch und theoretisch gut geschulte, für ihren Beruf begeisterte Gesang- und Musiklehrer für die Volksschule und für das Volk selbst zu erziehen, die ihre segensreiche Tätigkeit in Schule, Kirche und an der Grabstätte ausüben, die willig sind, dem einfachen Manne den Schlüssel zum Schatze des Volksliedes zu suchen und zu geben, die im stande sind, mit hehren Orgelakkorden den Hörer ins Unendliche zu führen. Wir brauchen mit einem Worte den tüchtigen, arbeitsfrohen und kunstbegeisterten deutschen Kantor. Hüten wir uns, diesen deutschen Kantor von seinem Posten zu bringen, der den Strom der einzigen Kunst, die das Volk liebt und versteht, der musikalischen, durch tausend Bächlein in das weltfernste Dörfchen und das vereinsamteste Herz leitet. Diesen deutschen Kantor aus dem deutschen Kulturleben auszuschalten, wäre schlimmer, als wenn diesem alle seit Wagner geschaffenen Werke abhanden kämen. Die Behörden mögen wachsam sein, dafs nicht einseitige Reformbestrebungen die Oberhand gewinnen und dem inneren Leben des Volkes unermefslicher Schaden zugefügt wird. Ernst Rabich.

Wagners Werke im Konzertsaal.

Gewisse Sätze, die einstens von irgend einer „Autorität" aufgestellt worden sind und vielleicht auch einmal Geltung gehabt haben, werden immer wieder nachgeschrieben und nachgesprochen, auch wenn sie tausendmal als nicht mehr zu Recht bestehend erkannt worden sind. Zu ihnen gehört der Satz: Wagner wirkt nur im Theater, nicht im Konzertsaal. Das wird nachgesprochen, auch wenn der Sprecher jeden Tag mit eigenen Ohren hört und eigenen Augen sieht, dafs im Gartenkonzert der Militärkapellen die Wagner-Nummern die wirkungsvollsten und begehrtesten sind; das wird nachgeschrieben, auch wenn der Schreiber sich jeden Tag in Hesses Musikerkalender überzeugen kann, dafs von allen im vornehmen Konzertsaal aufgeführten Werken die Wagnerschen dramatischen Schöpfungen mit den breitesten Raum einnehmen. Einstens mochte ja dieser Satz eine gewisse Berechtigung haben, damals, als Wagner noch keine Melodien hatte, d. h. als die Hörer noch keine aus seinen Werken herausfanden, damals, als der Konzertbesucher Wagners Werke von den Bühnen herab noch nicht auf sich hatte wirken lassen und deshalb im Konzert nicht das Bühnenbild durch seine Fantasie ersetzen konnte. Gewifs verliert Wagners und jede Bühnenmusik ohne das Bühnenbild und ohne den Zusammenhang mit Vorhergehendem und Nachfolgendem; dafür hat aber die konzertmächtige Aufführung einzelner Stücke doch auch wieder Vorzüge, die jene Nachteile aufheben, ja zum Teil überbieten. Ich denke dabei zunächst an Chorwerke. Fast an allen Theatern ist der Chor ein Schmerzenskind. Da treten 16 Choristinnen und 16 Männlein hin und singen schlecht und recht Wagnersche Doppelchöre. Wie ganz anders ist hingegen die rein musikalische Wirkung im Konzertsaal, wo 100 oder 200 Sängerkehlen das Gebet aus Lohengrin, den „Wachaufchor" aus den Meistersängern, den herrlichen Doppelmännerchor: „In Früh'n versammelt sich der Ruf" aus Lohengrin singen! Dafs die Akustik in den meisten Sälen besser ist, als im Theater und dafs der Konzertbesucher meist einen Text in der Hand hat, was beim Theater vielleicht erst bei 1% der Besucher der Fall ist, will ich nur nebenbei bemerken. Wie mit einzelnen Chor-Nummern, so geht es auch mit einer Reihe von Sologesängen. Ich hörte kürzlich „Isoldens Liebestod" von der Frau Wittich in einer Tristanaufführung, die Stimme zeigte sich bei dieser „Nummer", die bekanntlich am Schlusse des Werkes steht, ermüdet, und die Wirkung war deshalb nicht so grofs wie kurz vorher im Konzertsaal, wo das glutsprühende Stück mit frischen Kräften von einer weniger bedeutenden Sängerin, als die Wittich ist, gesungen wurde. Dieselbe Erfahrung machte ich mit der grofsen Schlufsszene aus der Götterdämmernug, die ich von Ellen Gubbranson in Bayreuth und von derselben Künstlerin, und später von der Plaichinger in der Gothaer Liedertafel hörte. Als Dr. v. Bary ebenfalls in der Gothaer Liedertafel die Rom-Erzählung und Heinrich Knote das Preislied aus den Meistersingern und die Gralserzählung und Max Alvary, der leider so früh verstorbene herrliche Künstler, in demselben Vereine Lohengrins Abschied sang und das Publikum aus Rand und Band war, da verglich ich diese Wirkung Wagnerscher Musik im Konzert mit mancher im Theater und mufste mich wundern, dafs es immer noch Leute gibt, die sich Wagner ohne Szene nicht denken können. Jedenfalls steht fest, dafs das Reinmusikalische im Konzertsaal besser zur Geltung kommt, als im Theater. Die Tannhäuser-Ouvertüre hat ganz gewifs in Konzerten schon weit gröfsere Triumphe gefeiert als in der Oper. Dort konzentriert sich die ganze Aufmerksamkeit auf dieses eine Stück, im Theater bildet es nur die Einführung in die Oper. Wenn ich einen spannenden Roman aufschlage und zufällig eine schöne Stelle finde, so lese ich diese mit ruhigerem Genufs als bei fortlaufender Lektüre, wo die Spannung auf den Ausgang dem Verweilen bei Einzelheiten hinderlich ist. So geht es auch mit einzelnen Stücken aus Opern: Handlung und Bühnenbild lenken vom Reinmusikalischen ab, und das letztere kommt deshalb im Konzertsaal mehr zur Geltung als auf der Bühne. Freilich entdeckt auch aus diesem Grunde der Konzertsaal viel eher die musikalischen Schwächen als die Bühne, und nur auf Theatereffekt berechnete Musik mit hohlem Pathos wird sich deshalb niemals im Konzertsaal halten können. Aber wie weit erheben sich die vorhergenannten Stücke und noch viele andere aus Wagners Opern über solche Musik! Man gebe daher diesen doch endlich den Weg frei und nörgle nicht immer, wenn Wagnerkonzerte veranstaltet werden. Wieweit zurück würden wir noch in der Schätzung von Wagners Tondramen sein, wenn nicht das Konzert dem Theater zu Hilfe gekommen wäre. Die häusliche Musikpflege, die ich sonst so hoch schätze, hätte die Vorbedingungen für dies Verständnis des Wagnerschen Geistes allein nicht schaffen können. Ernst Rabich.

Il Viandante. (Der Wanderer.)

Oper, in einem Aufzuge, von M. Enrico Bossi.

M. Enrico Bossi, der liebenswürdige und geistvolle italienische Komponist, über dessen Oratorium: „Il Paradiso perduto“ ich vorvorigen Sommer in verschiedenen Zeitschriften berichtete, ist nun mit einer Oper hervorgetreten, deren Aufführung in Lübeck ich mir kürzlich anhörte. Der junge talentvolle Sohn des Komponisten, Hr. Renzo Bossi, leitete das Werk mit Temperament und innigem musikalischen Erfassen. Der Klang des Orchesters war in jedem Instrumente ein ausgezeichneter, reiner, wohllautgesättigter. Auf der Bühne wurde mit rechter Sicherheit gesungen. — Die Handlung ist der alten heiligen Geschichte nachgebildet: Christus (hier ein wandernder Prophet) bei Maria und Martha (zwei Hirtenmädchen), der Verrat Judas Ischariot (hier ein Sklave), die Gefangennahme Christi und Fortführung zum Märtyrertode, die Reue des Judas Ischariot, — nach Sizilien in die Zeit vor Christi Geburt verlegt. Ich gehe auf den Text nicht näher ein. Es ist von G. Macchi verfaſst, von W. Weber ins Deutsche übersetzt. In sinnender Breite ausgesponnen ziehen Vorspiel und erste Szenen uns an Aug und Ohr vorbei, dann drängt sich die Musik zu wirkungsvoller Steigerung heftig zusammen, löst sich zum Schluſs wieder in Ruhe und versöhnende, friedenvolle Stimmung auf. Zwar einem Frieden, einer Ruhe, die sich, der textlichen Vorlage nach, auf überaus düsterem Untergrunde auferbaut hat. Mit genialer Einfachheit hat dies der Komponist auszudrücken gewuſst. Während Violinen und Harfe in strahlendem Asdur in leichten Figuren zur Höhe hinansteigen, umleuchtet von rosig erglänzendem Licht auf der Bühne, legt sich schwer dröhnend in der Tiefe, von der Baſstuba zum Erklingen gebracht und dem miſslautenden Klang des Tamtam noch mehr hervorgehoben, die zu den oberen lichten Stimmen scharfe Dissonanz Ges darunter. In der Tat, hier wird mit geringstem Aufwand viel ausgesprochen und wirkungsvoll zu nachhallender trauernder Erwägung nahegelegt, was sich soeben vor unseren Augen entwickelte. So klingt die Oper im breitesten Ritardando aus. — Ihr Anfang lieſs uns köstliche Blicke in ein idyllisch-heiteres Hirtenleben tun. Entzückend conzipiert ist das elegisch gefärbte Vorspiel. Es weist dieselben Vorzüge auf, wie die nachfolgenden Szenen: Wohllaut vor allem und originell geprägte Erfindung. Neben der eigentlichen kompositorischen Grundarbeit fällt sofort die fein empfundene ausgezeichnet charakteristische Verwendung der einzelnen Instrumente auf: im solistischen Hervortreten sowohl, wie im überaus reizvoll gestalteten Wechselspiel untereinander. Am effektvollsten, hier im Sinne unheimlicher Wirkung, ist die Szene der Gefangennahme des Wanderers durch die heranziehenden wilden Volksscharen, die überhaupt auf der Bühne (Chöre) wie im Orchester an dramtischer Lebendigkeit und kontrapunktischer kunstvoller Arbeit das Interessanteste und den Gipfelpunkt der Oper darstellt. Es wäre mir eine verlockende Aufgabe auf alle Einzelheiten der vornehmen Kunst des italienischen Meisters näher einzugehen. M. Arnd-Raschid, Kiel.

Monatliche Rundschau.

Barmen-Elberfeld. Die drei groſsen Wuppertaler Oratorienvereine (Barmer Konzertgesellschaft und Volkschor, Elberfelder Konzertgesellschaft) setzten im edlen Wetteifer nach Weihnachten ihre Arbeit, welche der gleichmäſsigen Pflege klassischer und guter moderner Werke gewidmet ist, erfolgreich fort. Da die B. K. über ein vortreffliches Stimmmaterial sowohl in den Reihen der Frauen wie auch der Männer verfügt, kamen die Chöre des neu einstudierten Händelschen Messias und der überaus schwierigen Missa solemnis von Beethoven in dem akustisch glücklich gebauten groſsen Konkordiasaal zu ganz wunderbarschöner Klangwirkung. Die Solopartien waren im Messias bei Frau *Luise Geller-Wolter* und *Ludwig Hefs*, in der Missa solemnis bei Fräulein *Emmy Küchler*-Frankfurt und Kammersänger *Franz Schwarz* sowie der Altistin *Agnes Leydecker* und dem Tenoristen *Albert Jungblut* bestens aufgehoben. — Auch der von *Karl Hoppe* ebenso energisch wie feinfühlig geleitete Barmer Volkschor, dem eine kräftige Verstärkung der Herrenstimmen sehr zu wünschen wäre, legte durch die Aufführung des Odysseus von Max Bruch, welcher sich infolge seines Reichtums an melodischen und harmonischen Schönheiten hier fest eingebürgert hat, erfreuliche Proben gediegenen Könnens ab. *Max Büttner*-Karlsruhe brachte das sehnende Verlangen Odysseus' nach Heimat und Gattin, *Marie Philippi*-Basel die Trauer um den abwesenden und die Freude über den wiederkehrenden Gatten sehr wirkungsvoll zum Ausdruck. — Die Elberfelder Konzertgesellschaft wartete mit der Neueinstudierung von Mozarts fast ein Jahrhundert vergessener groſsen Messe in c moll auf und genügte durchweg den Ansprüchen der eminent schwierigen, den klassischen Geist Bachs und Händels atmenden 4- bis 8stimmigen Chören. *Anna Kappel* überwand die gröſsten Schwierigkeiten der zwischen dem kleinen as und 3gestrichenem c sich bewegenden Sopranpartien mit vollster Sicherheit. Die Arie „Et incarnatus est“, von Flöte, Oboe und Fagott wundervoll begleitet, bedeutete eine wahre Glanzleistung. — Unser Männergesangvereinswesen leidet ebenso wie die gemischten Chöre unter zu groſser Zersplitterung der Kräfte, so daſs nur die Veranstaltungen der beiden Lehrergesangvereine mehr als lokale Bedeutung haben. Der E. L. erblickt einen nicht geringen Teil seiner Aufgabe in der Kultur des Volksliedes, für dessen wohlgelungenen Vortrag er ein völlig ausverkauftes Haus und herzlich dankbare Zuhörer fand. — *Richard Senff*-Düsseldorf gab mit dem B. L. einen Max Reger- Abend bei Anwesenheit des Meisters, über dessen bisheriges Wirken ein Gesamtüberblick gegeben wurde. Am meisten Beifall, weil Verständnis, erntete der Lyriker Reger durch die von der Altistin *Erler-Schnaudt*-München vorzüglich gesungenen Lieder „Glück, Kindesgebet, Waldeinsamkeit“ aus den „schlichten Weisen“, während die gemischten Chöre „Drei Volkslieder, Trost“, ferner die Männerchöre „Hochsommernacht, Husarendurchmarsch“, in denen *Reger* ganz seine ihm eigene, ungewohnte Sprache redet, den Weg zu den Herzen nicht zu finden schienen. Gewaltigen Eindruck hinterliefsen die von Reger und der einheimischen Klaviervirtuosin Frau *Ellen Saatweber-Schlieper* grandios gespielten Variationen über ein Beethovensches

Thema für 2 Klaviere. — Reges Interesse wird wieder der bis in die jüngste Zeit ganz verstummten Kammermusik entgegengebracht. Frau *Ellen Saatweber-Schlieper* gebührt das Verdienst, dieser edlen Muse gebührende Beobachtung wieder geschenkt zu haben. Eine stattliche Zahl klassischer und zeitgenössischer Werke von Sinding, H. Huber und Johannes Brahms kamen in den von ihr eingerichteten Soireen zum Teil als örtliche Neuheit durch berufen. Künstler zu Gehör. In Barmen ist sogar noch eine Kammermusikvereinigung, das „Barmer Streichquartett" gegründet worden. Warmes Interesse fand ein Konzert, auf welchem der Klarinettenkünstler *Richard Mühlfeld* auftrat in dem für ihn von Johannes Brahms geschriebenen Trio und Quintett. — Aus dem städtischen Orchester Elberfelds bildete sich ein Streichtrio und -quartett, das sich auf einer Sonntagsmorgenaufführung mit Beethovens Serenade und Schuberts amoll-Quartett verheifsungsvoll einführte. — Fast gar zu lang ist die Zahl der Solisten, die bei uns, die meisten auf Einladung der Konzertdirektion Madame *de Sauset*, vergangenen Winter einkehrten. Um den verfügbaren Raum nicht zu überschreiten, mögen nur die „Vollkünstler" genannt sein. Zu diesen gehören der vortreffliche *Messchaert*, ferner *Scheidemantel*, ein Wagnersänger par excellence; die internationale Sängerin *Charlotte Wiehe*, die in 5 Sprachen gleich meisterhaft, namentlich in piano zu singen versteht und grofsartiges Geberdenspiel in den Dienst ihrer Kunst zu stellen weifs; *F. Berber*-München, *Mischa Elman* und *Franz von Vescey*, dem Alter nach Knaben, in ihrem Spiel ausgereifte Persönlichkeiten; *Ferruccio Busoni*, ein Meister jeden Klavierstiles; der junge *Otto Rebbert*, ein neuer, aufgehender Stern, der Liszt und Schumann herrlich interpretierte. — Sogar die Tanzschule von *Isadora Duncan* trat 2mal auf und zeigte, besser als es durch Wort, Bild und Theorie möglich ist, durch „praktische" Vorführungen, wie eine Veredelung von Tanz, Ballett und Reigen gedacht und auszuführen ist. — Hat das Konzertleben des letzten Winters Genüsse in Hülle und Fülle gebracht, so konzentrierte sich doch das Hauptinteresse auf die von *Otto Ockert* in Barmen und *Julius Otto* in Elberfeld geleiteten Bühnen, die auf selten dagewesene künstlerische Erfolge zurückblicken dürfen. Der Spielplan war sehr reichhaltig, einzelne Aufführungen musterhaft. Dieses Prädikat verdiente vor allem die von *Artur Nikisch*-Leipzig dirigierten Meistersinger mit *Alois Hadwiger* als Walter Stobsing, *Morny* als Hans Sachs, *M. Sommerfeld* Evchen, *P. Urbaczek* Magdalena, *K. Strickrodt* Beckmesser, *A. Pacyna* Pogner. Nach einem Ausspruch des berühmten Gastdirigenten überragen die Leistungen unseres Elberfelder Musentempels das auf den meisten deutschen Bühnen Gebotene bei weitem. — *Otto Ockert* verrichtete mit der Einverleibung des „Tristan und Isolde" in das Repertoire der Barmer Bühne eine künstlerische Tat. Das, was die Solisten (*L. Maneik* Tristan, *Lattermann* König Marke, *Nusi von Skekrennyessi* Isolde, *Siddy Neumann-Seebach* Brangäne) und der Chor wie auch die Regie leisteten, genügte hochgestellten Anforderungen. — Zu den Neueinstudierungen zählen eine ganze Reihe zeitgenössischer oder selten gespielter älterer Werke. Zöllners „Versunkene Glocke", D'Alberts „Flauto solo", Kienzls „Evangelimann", Mozarts „Entführung aus dem Serail", Webers „Oberon", Glucks „Orpheus und Euridike" wurden von unserem Publikum freundlich und dankbar aufgenommen. — Von den „Sternen auswärtiger Bühnen bewunderten wir am meisten die „Elsa" der französischen Sängerin *Aino Ackté*. Wäre es möglich gewesen, verschiedene unserer besten Kräfte, die uns leider verlassen (*P. Urbaczek* nach Leipzig, *L. Maneik* nach München), auch weiterhin dem vorzüglichen Ensemble unserer Bühnen zu verpflichten, so würden sich die Theaterdirektionen des Wuppertales schon im voraus für die nächste Spielzeit des herzlichen Dankes aller begeisterten Kunstfreunde versichert haben.

H. Oehlerking.

Berlin, 10. April. Es war kein glückliches Opernjahr, das nun schon seinem Ende zugeht. Weder in der Königlichen, noch in der Komischen Oper. Diese, welche am 15. d. M. ihre Spielzeit abschliefsen will, hatte bereits zwei Opern nach einmaliger Wiederholung zurückgelegt, als das auch mit Romeo und Julia von *F. Delius* geschehen mufste. Und dann erzielte sie auch mit Fausts Verdammung von *H. Berlioz* keinen Erfolg. Im Opernhause aber gelangte Der faule Hans von *A. Ritter* ebenfalls nur zweimal auf die Szene, und der Pique-Dame von *P. Tschaikowsky* wird nur eine kurze Spanne Zeit beschieden sein. — Kaum war es bekannt geworden, dafs die Operngesellschaft des Fürsten von Monaco in Monte Carlo in unserm Opernhause Gastvorstellungen geben würde, als sich die Komische Oper beeilte, der Königlichen Kollegin das Berliozsche Werk vorweg zu nehmen. Und 14 Tage führte sie es auch vor ihr auf. — Wie man uns schon wiederholt versichert hat, dafs Liszts Heilige Elisabeth und Mendelssohns Paulus erst von der Bühne aus in dramatischer Gestalt ihre volle Bedeutsamkeit erwiesen — geglaubt haben wir es unsrerseits zwar nicht — so berichtete man auch von dem grofsen Erfolge, den in Monte Carlo Fausts Verdammung in einer Bühnenbearbeitung errungen habe, die ihm der Leiter der dortigen Oper angedeihen liefs. Und nun haben wir uns hier in zwei verschiedenen Aufführungen der „Dramatischen Legende" überzeugt, dafs sie nicht auf die Bühne gehört. Ich habe auch in den Memoiren und in den Briefen des Berlioz vergebens nach einer Andeutung gesucht, dafs er seine Faustmusik auf die Szene wünschte. Und in den zwanzig Jahren, die er nach ihrer Erstaufführung noch lebte, hat er nie einen Versuch gemacht, sie dahin zu bringen. Da wollte wieder einmal ein Ei klüger sein als die Henne. Beim Rakoczymarsch konnte man noch ein Heer über die Bühne ziehen lassen. Der Traum des Faust auf dem Rosenlager konnte ballettmäfsig dargestellt werden. Der Irrlichtertanz war schon schwierig darzustellen, denn Nacht mufs es sein, wenn die Irrlichter tanzen, und dann sieht man von der Szene und von den Personen nichts. Bei der Höllenfahrt des Faust aber und bei der Verklärung des Gretchens überliefs die Komische Oper das Szenische unsrer Phantasie. Und das war recht klug von ihr, wie es sich sinnfällig erwies, als wir zwei Wochen später diese Szenen im Opernhause als Zerrbilder sahen. — Musikalisch hervorragend war die Aufführung in der Komischen Oper nicht. Nur *Lola Artôt* bot uns ein reizvolles Gretchen. Mit dem hat sie auch wohl ihrer Mutter *Désirée Artôt* die letzte Freude bereitet, die an dem Tage, da dasselbe Werk auf der Königlichen Bühne zum ersten Male erschien, plötzlich starb. Seit 1859 kannten wir sie als vornehme Künstlerin mit gutgeschulter, prächtig klingender Mezzosopranstimme.

Zweihundert Personen, Kulissen und Bühnenrequisiten, die Gesamtoper (mit Ausschlufs des Orchesters) von Monte

Carlo kam in grofsen Bahnzügen mit ungeheuren Kosten hierher, um an sieben Abenden hier Vorstellungen zu geben. Der Fürst von Monaco erschien zugleich mit seiner Gesellschaft und genofs die Ehre, deren künstlerische Leistungen von einem Platze zwischen Kaiser und Kaiserin beobachten zu können. Nun, ihm müssen sie bedeutsamer erscheinen, als uns, er hätte dies Gesamtgastspiel sonst nicht angeregt. Was man in Berichten aus dem berühmten Monte Carlo über die dortige Oper las, klang lieblicher, als diese Oper selbst uns jetzt hier erklang. Bis jetzt bot sie uns die schon genannten Werke von *Berlioz* und *Boito* sowie Don Carlos von *G. Verdi.* Theodora von *Xavier Leroux* und Herodias von *F. Massenet* (3. Akt). *St. Saëns'* Samson und Delila (1. Akt) und *Rossinis* Barbier (2. Akt) sollen noch folgen. Die Aufführung der Damnation de Faust stand hinter der von zwei Wochen vorher in vielen Stücken zurück. Das Königliche Orchester allerdings war vortrefflich. Natürlich! Der französische Kapellmeister aber führte es nicht fein genug. Der grofse Chor ist schlagfertig, klingt aber nicht vornehm und singt dynamisch einförmig und unsauber. Die Sänger und Sängerinnen würden durch ihre helle Tonfarbe und durch den oft stark nasalen Stimmklang nicht gerade stören, wenn sie nur nicht fast alle tremulierten und des eigentlichen Schmelzes der Stimmen entbehrten. Dabei verstehen sie es nicht, wie man das bei italienischen Sängern meist findet, sich gut zu kostumieren und schminken sich recht schlecht. Ihr Spiel reicht nicht über das gewöhnliche hinaus. Der Chor stellt sich in alter Manier in einer Reihe auf, macht sein Pensum ab und zieht sich wieder zurück. Die Namen der Solisten will ich nicht nennen bis auf die der Lobenswertesten. Das wäre hier nur Herr *Chalmin* (Brander), der das Lied „Certain rat dans une cuisine" vorzüglich sang. Für mich das Beste des Abends! Der Mephistodarsteller Herr *Renaud* darf auch auf Lob Anspruch machen. Die Amen-Fuge (eine Berliozsche Bosheit) sang der grofse Chor fast übermächtig und sehr gelungen, so dafs sie wiederholt werden mufste. Die Inszenierungskunst der Gäste liefs sehr viel zu wünschen. Sie steht auf einer Stufe, die wir bereits überschritten haben. Wo Herr *Gunsbourg* seinen Berlioz verbessern wollte, da verfiel er auf eine Torheit. Das war in der Szene, wo Mephisto einen Irrlichtertanz zaubern soll, um Gretchens Sinne zu betören. Statt dessen erhalten wir eine Hypnotisierungsszene. Das eben links in sein Bettchen zum Schlafe gestiegene Kind kommt rechts auf der Strafse um die Ecke, erblickt Fausts Gestalt als Vision, und Mephistos Zauber zwingt es ihm entgegen, als ein lichtes Kreuz in der Luft erscheint, worauf Gretchen betend niedersinkt. Die Tugend hat gesiegt. Aber die magnetische Kraft Mephistos setzt neu ein. Wieder ein Hindrängen zu Faust, wieder das rettende Lichtkreuz. So einige Male, bis die Unschuld unterliegt. — Als Faust für Gretchen seine Seele geopfert hat, reitet er mit Mephisto auf Flammenrossen durch die Luft. Was grauenhaft sein soll, wirkt fast lächerlich. Über die Bühne fliegen, von einer Zauberlaterne dargestellt, riesenhafte Felsstücke und chaotische Gebilde, hinter denen dann im Spiegelbilde die Feuerrosse weit ausgreifen und doch nicht von der Stelle kommen. Das ist Kinderkomödie, wie es die bunten Flammen sind, mit denen die Szene endet, und die wir bei der Serpentintänzerin *Mifs Fuller* schon kennen lernten. Ähnlich ist's mit der Verklärung der Margarete, wobei wir sie selbst gar nicht zu Gesicht bekamen. Eine Anzahl Engel aber flog da auf und ab, hin und her, wohl vor Freude über Gretchens Errettung. Das war wie ein Wettfliegen der mit Flügeln angetanen Schülerinnen der früheren „Fee Grigolatis" im Spezialitätentheater. — Aus dieser Opernvorstellung konnten wir nach keiner Richtung hin etwas lernen. Unsere Szenenkunst ist viel weiter ausgebildet. Für jede Rolle besitzen wir mehrere Künstler, die Besseres leisten. Unser Chor ist viel tüchtiger. Unsre ganze Darstellungsart ist edler, innerlicher, poetischer als die der Gäste, die dem absonderlichen Publikum von Monte Carlo die Stunden, wo es sich von den Erregungen des Spiels ausruhen will, zur Zufriedenheit ausfüllen mögen. Wie mit der ersten Oper, so stand es auch mit der zweiten und dritten. — Mefistofele allerdings machte einen vorteilhafteren Eindruck, weil das Werk bühnenmäfsiger ist, und weil es nicht soviel szenisch Verfehltes enthielt. Aber dennoch wird ihm heute keine Bühne mehr einen Platz einräumen. Es galt bei seinem Erscheinen 1868 als neu und bedeutend. Jetzt erkennen wir es als unoriginal und langweilig. Drei Akte enthalten Szenen aus dem ersten Teile des Faust. Auf Gretchens Tod folgt dann noch die klassische Walpurgisnacht des zweiten und der selige Tod des vor der Bibel knieenden Faust. Die Musik entbehrt des Segens der Phantasie. Einige der vielen Chöre sind gut gemacht. Das Melodische ist trocken und schwach nachempfunden. Das sterbende Gretchen verfällt sogar in Koloratur. — In dem Russen *Chaliapine* fand der Mephisto einen hervorragenden Darsteller. — Verdis *Don Carlos* war uns neu, wie er denn überhaupt sehr selten auf den Bühnen ist. In Paris erschien er 1867, und dann kam erst 1872 (in Kairo) wieder etwas von Verdi auf die Szene. Etwas Grofses: *Aida.* Der *Don Carlos* ist stillos. Nichts mehr von glänzender Melodie, von hinreifsenden Finales. Fast ein Verleugnen der Verdischen Art, und eine Hinneigung zu Meyerbeer. Berechnet und alles sorgsam gearbeitet, besonders im Orchester. Aber es fehlt das warme Blut und die Erfindung. Die Schillersche Dichtung erweist sich für die Oper als nicht recht geeignet, so sehr sie auch zerarbeitet ist. Wenn das „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!" auch nicht wörtlich gesungen wird, so doch dem Sinne nach. Und dazu macht sich schlecht eine Musik. Besser freilich als der vorhergegangene Boito war dieser langweilige Verdi doch. Und da er nicht übel gegeben wurde, fiel ihm sogar Beifall zu.

Wenige Worte nur über die Neuheit, die uns vor vierzehn Tagen die Königliche Oper bescherte! *P. Tschaikowskis* Pique-Dame hat ein Textbuch, in dem Einbruch, Spuk, Wahnsinn und Selbstmord sich die Hand reichen. Ich kenne keins, das gröber wäre. Der begabte Sinfoniker ist im Dramatischen schwach. Seine Liebe zu Mozart zeigt er in einem eingeflochtenen Schäferspiele so deutlich, dafs man auf Augenblicke meint, in der Zauberflöte oder im Figaro zu sein. Sein oft blühendes Orchester genügt nicht, die Oper interessant zu machen. Auch Fräulein *Destinn* konnte es nicht. Bei mir wenigstens nicht. Gelegentlich sei einmal dargelegt, für welche Mängel mich ihre grofsen Vorzüge nicht taub, noch blind machen können.

Rud. Fiege.

Dresden. In der Kgl. Hofoper herrschte auch in dem Zeitraume, über den uns zu berichten obliegt, das nachgerade endemische Stilleben. Noch immer war deren musikalischer Generalissismus *v. Schuch* nicht zu bewegen, zu einer neuen Tat sich zu ermannen, und es scheint fast

als läge ihm der „Moloch"-Mifserfolg immer noch in den Gliedern. Jetzt „munkelt" man zwar stark davon, dafs Tschaikowskys „Eugen Onegin" in Vorbereitung sei, aber wir fürchten, die Unterschreiber der Petition, die aus den Kreisen der Fremdenkolonie in dieser Sache an die Kgl. Generaldirektion erging, werden sich noch einige Zeit geduldigen müssen. Gegenwärtig (Mitte April) verlautet, Herr *Perron* mache Schwierigkeiten, ihm liege die Titel-Partie zu hoch. Immerhin glauben wir aber, dafs es doch noch zu einer künstlerischen Tat in dieser Saison kommen wird. In den ersten Tagen des Juli findet hier die Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins statt und da wird die Kgl. Hofoper ein neuzeitliches Werk haben wollen, mit dem sie „paradieren" kann. Ursprünglich meinte man wohl, Schillings „Moloch" werde dabei „Festoper" sein können. Das erscheint jetzt fast ausgeschlossen. Wenn man aber auch zu „Feuersnot" für einen der Fest-Abende zurückgreift als zu einem Werke deutschen Ursprungs, so würde man doch vielleicht nicht ungern noch einen Trumpf ausspielen. Und „Eugen Onegin" wäre schon ein solcher, schon um deswillen, weil wir „unsern *Burrian*" als Lenski ins Treffen führen könnten. Er, der kleine Mann mit der grofsen Stimme, ist nun einmal der „star" unseres Ensembles, und wir sagen, auch verdientermafsen. Was ihm eigen ist, ist nicht allein Stimme und Können, er besitzt mehr noch: künstlerische Gestaltungskraft. Und so hat das Publikum mit seiner Schwärmerei für ihn schon nicht unrecht. Dafs sie manchmal fast bedenkliche Dimensionen annimmt, wie bei seiner „Heimkehr" von Amerika, nun, das ist der Lauf der Welt. Ohne Übertreibung geht es eben bei solchen „Kulten" nicht ab, das wissen wir noch von den Tagen her, in denen eine *Therese Malten* bei uns „prima donna Wagneriana" war. Aber eins möchten wir doch sagen, wir hoffen wenigstens, dafs Herr *Burrian* auch erkennt, dafs soviel Gunst, wie er hier geniefst, schliefslich des Dankes wert ist, und dafs es sich nicht empfiehlt, ihren Besitz gering anzuschlagen oder ihn leichtlich aufs Spiel zu setzen. Eine Ausnahmestellung einnehmend mit einem Kontrakt, der ihm ermöglicht, „nebenbei" mit Gastspielen noch ein Vermögen zu verdienen, ist er hierselbst in eine Position gelangt, die selbst dem Anspruchvollsten genügen könnte. Und dabei noch dieser, man möchte sagen unbegrenzte künstlerische Kredit, den er hier geniefst! — Wenn er singt, ist das Haus besetzt und gibt es am Schlusse der Vorstellung die einst bei der Malten üblichen „Szenen". Wie ein erfrischender Hauch machte sich allerdings aber auch seine „Heimkehr" im Repertoire bemerkbar. Alsbald erschienen eine Reihe von Werken wieder, die hierorts sich, eben von Burrians Gnaden, besonderer Beliebtheit erfreuen, wie „Fra Diavolo", „Bohême", „Evangelimann" usw. Und jetzt verschritt man nun auch zu einer Neueinstudierung von *Massenets* „Werther", einem Werke, für das man an leitender Stelle eine besondere Vorliebe zu haben scheint und das doch noch niemals hierselbst eigentlich etwas „gemacht" hat. Vielleicht meinte man jetzt, Herr *Burrian* als allerdings wahrhaft glänzender Werther werde es „herausreifsen" und auch Frau *Nast* als seine Partnerin (Lotte) würde willkommen sein. Aber wir glauben nicht, dafs dem guten „Werther" überhaupt „auf die Beine zu helfen ist". Das Werk krankt an der Hypersentimentalität seines Textes und an der Einförmigkeit seiner Musik. Letztere zeigt ja den „feinsinnigen" Musiker, der Massenet ist, aber sie zeigt auch, dafs ihm nicht viel einfällt, dafs er sich in der Hauptsache auf sein „Können" verläfst. Zum Glück für den momentanen Erfolg schlug wenigstens gerade der letzte (3.) Akt als der stimmungsvollste und auch für die Darsteller dankbarste am kräftigsten ein. Was sonst als bemerkenswert aus unserem Opernleben zu berichten ist? Wenig genug! — *Maillarts* anspruchsloses, gefälliges „Glöckchen des Eremiten" wurde mit Frl. Seebe als Rose Friquet besetzt hervorgesucht. Dann gab es Engagements-Gastspiele von zwei Koloratursängerinnen, den Damen *Bopp-Glaser*-Stuttgart und *Siems*-Prag, von denen letztere, sehr talentiert, Siegerin blieb, hoffentlich aber auch, wenn sie in zwei Jahren die unsre wird, mit beseitigtem Tremolo bei uns antritt. Nach Erwähnung der Oper uns, wie üblich, den grofsen im Kgl. Opernhaus stattfindenden Veranstaltungen der Kgl. Kapelle zuwendend, so brachten diesmal die Konzerte am Aschermittwoch und Palmsonntag keine besonderen Überraschungen, was die Vorführung neuer eindrucksvoller Werke anlangt. Letzteres bot, wie nachgerade hergebracht, „Parsifal"-Szenen und „Neunte". Im Aschermittwochkonzert aber konzentrierte sich das Interresse auf den neunjährigen *Pepito Arriola*, der Beethovens Cmoll-Konzert spielte. Wir sind ehrlich genug zu sagen, dafs wir solche Meisterwerke lieber mit reifer Künstlerschaft vortragen hören, bewundern nichtsdestoweniger aber den kleinen Spanier und wünschen ihm, dafs er einmal seinen „Mann" stellt in Sachen der Musik. Im Gegensatz zu diesen beiden „Extra-Konzerten" brachten uns die Sinfonie-Konzerte wieder recht interessante Novitäten. Da war zunächst *Bruckners* Fünfte (Bdur) für Dresden neu, für die man sich aber doch nur stellen- und bedingungsweise zu erwärmen vermochte. Den Ecksätzen mangelt es recht sehr an Geschlossenheit, sie gehen oft tatsächlich nur „in die Breite". Wirksamer erwiesen sich die Mittelsätze, im Adagio leben, wie immer in diesen Sätzen bei Bruckner, starke und echte Gefühlswerte, und das Scherzo ist in der ganzen Konzeption der am meisten gefestigte und darum packendste Teil. Weiter hörten wir von dem Russen *Alexander Glazounow* eine „Poëme lyrique" betitelte sinfonische Dichtung, die in glänzender Aufmachung neuzeitliche verschwommene Stimmungsmusik bietet, ebenso etwa wie *Debussys* „Après-midi d'un Faune", der uns auch nicht für diesen Meister, die neueste „Hoffnung" der französischen Musik, begeistern konnte. Immer wieder dieses molluskenhafte, kern- und substanzlose Musizieren, dessen innere Leere allerhand Instrumental-Effekte zu verdecken sich bemühen! Man würde *Mahlers* „Sechste", heifst das die beiden Mittelsätze, die man uns — horribile dictu! — herausgerissen darbot, in dieselbe Kategorie rangieren müssen, wenn sich nicht einige „Potenz" bei dem Wiener Meister immer verriete. Im Andante lebt doch etwas von einer Schubertschen, naiven Melodik, und im Scherzo wird doch ganz hübsch „Spafs gemacht". Allerdings warum der Komponist kein „Programm" gibt, ist uns nicht recht ersichtlich. Seine Musik verrät doch zu deutlich, dafs sie nicht von Innen kommt, dafs sie vielmehr von aufsen angeregt ist, und auch etwas „vorstellt". Unwillkürlich dachten wir bei dem Scherzo an ein bukolisches Gemälde mit bocksbeinigen, flötenblasenden Panen, an eine Art „Après-midi d'un Faun" à la Debussy. Bukolisch mutet ja auch schon das Andante an. Zu den sonstigen Konzertgenüssen kommend, die uns die jüngste Zeit bescherte, so standen obenan

Aufführungen von *Händels* „Samson" und „Messias", *Beethovens* „Solemnis", *Bachs* „Hoher Messe" und *Mendelssohns* „Paulus". Den „Samson" und die „Solemnis" brachte uns die Dreyssigsche Singakademie *(Kurt Hösel)* als Festgaben zu ihrer 100jähr. Jubelfeier (1. März-Heft). Ersteres Werk, leider in einer arg verstümmelten Gestalt (der „Harapha" fiel ganz aus!), im Opernhaus mit der Kapelle unter *Hagens* Leitung, die „Solemnis" im Ausstellungspalast unter akustisch nicht recht günstigen Verhältnissen. Die „Hohe Messe" bot *A. Römhild* in der Martin Lutherkirche, den „Messias" (Chrysandersche Bearbeitung) in einer prächtigen, schwungvollen Aufführung *Otto Richter* in der Kreuzkirche, beide Werke kamen am Karfreitag zu Gehör. Der gute alte „Paulus" aber hatte kurz zuvor am Bußtag seinen Erfolg in der Frauenkirche unter *Alb. Fuchs* (Robert Schumannsche Singakademie) gehabt. Von Künstler-Konzerten erwähnen wir zum Schlusse die „historischen Klavierabende" *d'Alberts*, den „Chopinabend" des jetzt in Berlin lebenden Pianisten *Richard Burmeister*, welcher letztere allerdings Opposition erregen mußte durch die Vorführung von Klavierpoesien des genialen polnischen Meisters mit „untergezwängten" Dichtungen eines polnischen Poeten Kornel Ujejski, die Herr Hofschauspieler *Wiecke* sprach. Alsdann gedenken wir der Lieder-Abende von *Helene Schweicker* und *Elena Gerhardt*, von denen erstere hier ganz unbekannt war und sich sehr vorteilhaft einführte. *Wilhelm Backhaus* glänzte als Pianist d'Albertscher Observanz in einem Sinfonie-Konzert als solistische Mitwirkung und *Ignaz Friedmann* führte sich gleicherweise bestens bei uns ein. Übrigens waren auch die „Mährischen Lehrer" wieder da und imponierten durch die fast automatisch funktionierende Präzision ihrer Vortragskunst, sangen aber, aus nationalen Gründen, hierselbst vor leeren Stuhlreihen.

Leipzig. Im zwanzigsten Gewandhauskonzerte am 7. März hörten wir in vorzüglicher Ausführung Liszts großes Chorwerk „Die Legende von der heiligen Elisabeth"; die Soli gesungen von Frau *Jane Osborn-Hannah* (Elisabeth), Fräulein *Bertha Katzmayer* (Landgräfin Sophie), Herrn *Walter Soomer* (Ungarischer Magnat, Landgraf Ludwig, Seneschall) und *Fritz Rapp* (Landgraf Hermann, Kaiser Friedrich II.). Das einundzwanzigste Konzert (14. März) machte uns mit zwei interessanten Orchesternovitäten: mit der Ouvertüre zu d'Alberts Oper „der Improvisator" und mit Max Schillings „von Spielmanns Leid und Lust" und dem Vorspiel zum dritten Aufzug der Oper „Der Pfeifertag" bekannt. Auch lernten wir in Frau *Svärdström-Werbeck* aus Hamburg eine Sängerin allerersten Ranges kennen. Dieselbe sang „Szene und Arie mit obligater Violine" (mit Kadenz von Lauterbach, von Herrn Konzertmeister Wolgand meisterhaft gespielt), sodann noch eine Reihe Lieder von Lindblad, Bror-Beckmann, Lange-Müller und Ständchen von R. Strauss. Den zweiten Teil des Konzertes füllte H. Berlioz' Sinfonie „Harald in Italien" aus, in welcher Herr Bernhard Unkenstein in der Partie der Solo-Viola exzellierte, so daß er sich mehrfacher Hervorrufe zu erfreuen hatte.

Mit dem zweiundzwanzigsten Konzerte (21. März) fanden die Gewandhauskonzerte des Winters 1906—1907 ihren Abschluß durch Vorführung der beiden Sinfonien von Beethoven: No. VIII (F dur, Op. 93) und Nk. IX (D moll, Op. 125). Die Soli sangen in letzterer die Damen Frau *Tilly Cahnbley-Hinken* aus Dresden, Frl. *Bertha Katzmayer* aus Wien, sowie die Herren *Paul Reimers* aus Berlin und *Hans Schütz* aus Leipzig.[1])

Die alljährlich am Charfreitag stattfindende Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion hatte folgende solistische Besetzung: Frau *Leonore Bach* (Wien), Frau *Pauline de Haan* (Rotterdam) und die Herren *Urlus*, *Hans Schütz*, *Eugen Stichling*, Prof. *Paul Homeyer* (Orgel), *Richard Matthias* (Cembalo--Federkiel—Flügel).

Heilbronn. Am 23. März veranstaltete der Königl. Musikdirektor *Carl Hirsch* mit seinem neugegründeten gemischten Chor (gegen 200 Damen und Herren) unter Mitwirkung der trefflichen hiesigen Militärkapellen und unter solistischer Assistenz der Kammersängerin *Emma Tester* aus Stuttgart und der Konzertsänger *Müller* aus Darmstadt und *Zoller* aus Frankfurt eine in jeder Hinsicht vorzügliche Aufführung von Haydns „Schöpfung" und errang mit derselben einen sensationellen Erfolg. Die weiten Hallen des altehrwürdigen Kiliansmünsters, das der Aufführung einen äußerst stimmungsvollen Rahmen gab, waren bis auf das letzte Plätzchen gefüllt. Die hiesige Presse feiert den 23. März als verheißungsvollen Anfang einer neuen Ära musikalischen Lebens unserer alten musikliebenden Reichsstadt. Das Konzert wurde auf Anregung des württembergischen Goethebundes am 7. April wiederholt und schon mehrere Tage vorher war die 2500 Personen zählende Kilianskirche zum zweiten Male ausverkauft. B.

— Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer hat den Geschäftsbericht über das dritte Geschäftsjahr (1906) veröffentlicht, dem wir folgendes entnehmen: Die Berechnung der Gebührenanteile. Nach dem der Hauptversammlung der Genossenschaft vorgelegten Rechenschaftsbericht betragen die Einnahmen der Anstalt . 102 291,17 M

und zwar

1. die ordentlichen Einnahmen		
a) Pauschgebühren	86 147,52 M	
b) Einzelgebühren	6673,33 „	
zusammen	92 820,85 M	
2. die außerordentlichen Einnahmen	9470,32 M	
also insgesamt	102 291,17 M	

Die Verwaltungskosten des Geschäftsjahres 1906 betragen einschließlich der von der Hauptversammlung vom 29. März 1906 beschlossenen Tilgungsrate der Einrichtungskosten im Betrage von 2000 M . . . 35 998,08 M

Es bleibt also zur Verteilung der Betrag von 66 293,09 M

In die Abrechnung ist einbegriffen die Abrechnung mit der Pariser Société und mit der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien.

Nach § 19 der Grundordnung sind die Verwaltungskosten zuerst aus den außerordentlichen Einnahmen zu decken, die sich nicht aus Aufführungsgebühren zusammensetzen, so daß die Bezugsberechtigten an sich keinen Anspruch darauf haben. Es verbleiben daher nur 26 527,76 M Verwaltungskosten, die aus den eingegangenen Aufführungsgebühren im Betrage von 92 820,85 zu decken sind. Hiernach sind die Einnahmen des Jahres 1906 aus den für Rechnung der Bezugsberechtigten erhobenen Aufführungsgebühren nur mit 28,57 % Verwaltungskosten belastet. Im Jahre 1905 betrug der Prozentsatz der Verwaltungskosten zu den Gebühreneinnahmen 35,88 %, im Jahre 1904: 45,83 %.

Der Verteilungsplan für den Betrag von 66 293,09 M ist folgender:

1. An die Unterstützungskasse der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer gemäß § 37 Ziffer 4 der Grundordnung 10 % von 66 293,09 M	6629,30 M
2. An die Wiener Autorengesellschaft	542,98 „
3. An die Bezugsberechtigten der Anstalt sowie an die Mitglieder der Pariser Société	59 119,81 „
zusammen	66 293,09 M

Die einzelnen Anteile der unter Ziffer 3 genannten Berechtigten ergeben sich aus der Zahl der Aufführungen ihrer Werke, die aus

[1]) Über das Werk selbst, vergl. No. 5, Jahrg. III d. Bl.

den vertragsmäßig eingegangenen Programmen festgestellt wurde, und dem Einschätzungswert der einzelnen Werke. Die Gesamtzahl der Anteile beläuft sich auf 11843672 (gegen 5391148 im Jahre 1905). Infolgedessen beträgt der Wert des einzelnen Anteils 0,5 Pf. Dieser Wert entspricht dem Durchschnitt der tatsächlichen Einnahmen aus den einzelnen Programmen der verschiedenen Kategorien von Aufführungen im Verhältnis zu den auf die Programme verrechneten Anteilen. Das zutreffende Ergebnis bewesit, daß der nunmehr zur Anwendung gebrachte Einschätzungstarif der Hauptsache nach richtig aufgestellt ist.

Jeder Anteilsberechtigte wird zugleich mit der Abrechnung über die auf ihn entfallenden Anteile als Beleg eine Aufstellung seiner als aufgeführt angezeigten Werke nebst Angabe der auf die einzelnen Werke ausgerechneten Anteile erhalten.

— Über das Bachfest, die Einweihung des Bachhauses und Bachmuseums in Eisenach, erhalten wir vom Vorstande der neuen Bachgesellschaft folgende Mitteilungen: Die Einweihung findet in den Tagen vom 26. bis 28. Mai statt. Geplant sind: Den 26. Mai ein Kirchenkonzert in der Georgenkirche (Motetten, gesungen vom Leipziger Thomanerchor, Solokantate „Siehe ich will Fischer aussenden", Orgelstücke und ein oder zwei Violinkonzerte, gespielt von Professor Dr. *Joseph Joachim*). Am Montag Vormittag ist die Einweihung des Bachhauses; ihr geht voraus ein Gottesdienst in der Georgenkirche in der Form eines Gottesdienstes zur Zeit Bachs, in dem eine Pfingstkantete zur Ausführung kommt. Nachher gemeinschaftlicher Zug in das Bachhaus, bei der Einweihung Gesang der Thomaner. Abends findet ein Kammermusik-Konzert mit Orchester statt. Dienstag wird eine Versammlung der Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft abgehalten, wobei Herr Superintendent *D. W. Nelle*-Hamm einen Vortrag: „Sebastian Bach und Paul Gerhardt" halten wird. Bei dieser Versammlung sollen vor allem auch Richtsätze betreffend die Bachsche Kunst zur Verhandlung gestellt werden. Am späteren Nachmittage findet ein weiteres Kammermusik-Konzert ohne Orchester statt. Das Orchester stellt für sämtliche Veranstaltungen die Weimarsche Hofkapelle.

— Eine hübsche Geschichte wird von *Mascagni* der sich gegenwärtig in Deutschland aufhält, erzählt: In dem Hofe des von dem Meister bewohnten Hauses in Neapel erschien frühmorgens ein Savoyarde mit einer Drehorgel und spielte das „Intermezzo" aus der „Cavalleria" in einem Tempo, als wollte er eine Husarenschwadron zur Attacke führen. *Mascagni* mochte von dieser Entstellung seines Werkes wohl nicht sehr erbaut sein, denn er sprang auf, eilte im Schlafrock in den Hof, entriß dem verblüfften Musikus die Kurbel und spielte sein Intermezzo im richtigen Tempo zu Ende, warf dem Besitzer der Orgel ein Geldstück zu und ging wieder in sein Zimmer. Wenige Tage später hörte er wieder das Intermezzo auf seinem Hofe spielen, diesmal aber durchaus im richtigen Takt. Er ging ans Fenster und bemerkte seinen „Freund", der an seiner Orgel ein großes Schild hatte anbringen lassen, auf dem in großen Lettern zu lesen war: „Schüler von Mascagni".

— Am 30. April feierte *Erwin Schultz* in Berlin, ein bekannter Komponist namentlich für Männerchor, seinen 80. Geburtstag. Leider konnten wir den Aufruf zur Beisteuer zu einer Ehrengabe (Annahmestelle die Deutsche Bank, Berlin, Mauerstraße 29) nicht abdrucken, da er uns zu spät zuging.

— *Aino Ackté* sang am 19. April in Leipzig zum erstenmal die Salome in Strauß' Oper mit großem Erfolge.

— Der General-Intendant Freiherr von *Speidel* und General-Musikdirektor *Felix Mottl* in München haben, durch Angriffe des Chefredakteurs *Siebertz* vom Bayerischen Kurier veranlaßt, Disziplinarverfahren gegen sich selbst beantragt und zugleich *Siebertz* verklagt. Am 10. Mai findet Termin statt.

— *Ferruccio Busoni* hat ein Lehramt am Wiener Konservatorium angenommen, bleibt aber trotzdem in Berlin wohnen. Es gibt eben keine Entfernungen mehr. Nur alle 14 Tage wird *Busoni* in Wien unterrichten. 14000 Kronen Jahresgehalt setzen ihn in den Stand, jedesmal 1. Klasse im Blitzzug von Berlin nach Wien zu fahren. Übrigens ist das noch eine lumpige Bezahlung, wenn man bedenkt, daß kürzlich Fräulein *Destinn* ein Angebot von 300000 M für eine Saison und 1 Million für 3 aufeinanderfolgende Jahre, das ihr von dem Amerikaner Hammerstein gemacht wurde, abgelehnt hat.

— *Karl Burrian*, der gefeierte Dresdener Heldentenor, hat sein für Anfang Mai in Aussicht genommenes Gastspiel in London abgesagt. Wie wir hören, soll *Burrian* am 4. Mai beim „Anhaltischen Musikfest" in Dessau die Partie des „Faust" in Berlioz „Fausts Verdammung" singen.

— Die Lehrer in Elberfeld haben eine Gehaltsaufbesserung erfahren und die Musik- und technischen Lehrer an höheren Schulen (mit seminarischer Vorbildung) beziehen ein Grundgehalt von 2000 M und steigen bis 4500 M.

— Als Festaufführungen kommen im Prinzregententheater in München folgende Wagnersche Werke zur Darstellung: Der Ring der Nibelungen vom 14. bis 19. August, 28. August bis 2. September und 9. bis 14. September, Tristan und Isolde am 12., 21. und 26. August und 7. September, Die Meistersinger am 24. August und 5. September, Der Tannhäuser am 23. August und 4. September. Eintrittskarten bei Schenker & Co., München, Promenadenplatz 16.

— Bei Gelegenheit der Jubiläumsfeierlichkeiten in Mannheim — vom 31. Mai bis 4. Juni — wird auch ein neues Werk, „Mignons Exequien" für Gem. Chor. Kinderchor und Orchester von *Theodor Streicher*, zur Aufführung kommen. Das interessante Tonstück ist soeben bei Breitkopf & Härtel erschienen.

— Die „Salome" bringt Herrn Dr. *Richard Strauss*, die „Lustige Witwe" Herrn *Lehàr* ein Vermögen. Man sieht hieraus, wie wenig wählerisch die Gegenwart in ihren Kunstgenüssen ist.

— Das 8. Stuttgarter Musikfest wird bekanntlich in den Tagen vom 25. bis 27. Mai stattfinden. Als Dirigenten sind gewonnen Hofkapellmeister *Pohlig*, Prof. *S. de Lange*, Prof. *E. H. Seyffardt*. Den geschäftsführenden Ausschuß bilden die Herren: Baron *zu Putlitz*, Geheimer Kommerzienrat *Doertenbach*, Kommerzienrat *Effenberger*, Geheimer Hofrat *v. Pfeiffer*, Geheimer Kommerzienrat *Spemann*. Alter Überlieferung getreu, wird der erste Abend durch ein Händelsches Werk, den Messias, eingeleitet; die Hauptwerke des zweiten Abends sind eine Kantate von Bach und Bruckners 9. Sinfonie und Tedeum. Am dritten Abend kommen auch zeitgenössische Tondichter zu ihrem Recht: G. Strauß mit dem Chorwerk Taillefer und Prof. E. H. Seyffardt mit dem Schicksalsgesang

— Das dritte deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft und Einweihung des Bachmuseums in Eisenach findet am 26. bis 28. Mai 1907 unter Leitung der Herren Professor *Gustav Schreck* Kantor, zu St. Thomae, Leipzig und Professor *Georg Schumann* Direktor der Sing-Akademie, Berlin statt. Für die Mitwirknng sind in Aussicht genommen: Frau Grumbacher de Jong, Frau Walter-Choinanus, Herr George A. Walther, Herr Prof. Messchaert oder Herr van Eweyk, Herr Prof. Dr. Joachim, Herr Prof. Halir, Herr Prof. Georg Schumann, Herr Prof. Dr. Max Seiffert, Herr Ferruccio Busoni und die Herren Hoforganist Camillo Schumann, Kammermusiker Prill und Höhne, der Thomanerchor aus Leipzig und die Großherzogl. S. Hofkapelle aus Weimar.

— Jankò-Verein, Berlin. Unter diesem Namen hat sich soeben ein Verein gegründet, welcher sich die Verbreitung der Jankò-Klaviatur zur Aufgabe gemacht hat. Vorsitzender ist Dr. *Karl Storck*, Berlin W. 30. Die Geschäftsstelle befindet sich in Berlin-Friedenau, Menzelstraße 2, p. Adr. Prof. *Rich. Hansmann*.

Besprechungen.

Forchhammer, Th., Op. 37. Achtzehn Vor- und Nachspiele für die Orgel. Langensalza, Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Preis 3 M 60 Pf.

In seinem Op. 37 bietet der Magdeburger Orgelmeister prächtige Kompositionen, in denen der Kunstreichtum und der seelische Gehalt gleich hoch gewertet werden müssen. Der Komponist legt seinen Stücken fast durchweg Choralzeilen zu Grunde, die er in strenge musikalische Formen einkleidet. Das Nachspiel „Nun komm' der Heiden Heiland" führt zunächst die ersten 3 Choralzeilen als Kanon in der Quarte im Abstand von 4 Vierteln, später als Kanon in der Quinte in Engführung von $^3/_4$ Abstand ungezwungen durch. Während Baß und Sopran diese kanonischen Führungen durchmachen, herrscht in den Mittelstimmen freudig bewegtes Leben. Ein klangvolles Vorspiel ist das zu „Macht hoch die Tür", das mit einem 34taktigen Orgelpunkt beginnt, dann den Choral in verschiedenen Stimmen durchführt, in den Zwischensätzen das Motiv: „Stille Nacht, heil'ge Nacht" anklingen läßt und mit einem glanzvollen Fortissimo schließt. Das Weihnachtslied „Dies ist der Tag, der uns erschienen" bringt die Melodie im Pedale, benutzt zur Figuration ebenfalls zunächst die ersten 4 Noten von „Stille Nacht, heil'ge Nacht" und bringt dann in durchaus ungesuchter Weise die ganze Melodie dieses Liedchens in der Mittel- und Oberstimme. In No. 6 findet man einen fein durchgeführten Kanon in der Unterquinte zwischen Sopran und Tenor, wozu der Alt vorwiegend in Achteln und der Baß in Vierteln und Achteln ihr vollstes Einverständnis aussprechen; in No. 9 interessiert der stufenweis abwärtsgehende Baß — einmal durch volle 2 Oktaven — Auge und Ohr; No. 10 erinnert an die alten Falso bordone-Kompositionen; No. 11 bietet einen Kanon in der Vergrößerung; No. 14 wiederholt vom 15. Takte an das vorher durchgeführte Fugato in strenger Gegenbewegung aller 4 Stimmen — ein Meisterstück. Auch die andern Nummern bieten — jede in ihrer Art — kontrapunktische Feinheiten. Und wie die horizontale Linienführung eine interessante ist, so ist es auch die vertikale. Vor allem No. 8 („Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht") ist reich an modernen Accordbildungen, die Kühnheit der Querstände, namentlich im 9. und 10. Takte, verblüfft. Merkwürdig in harmonischer Hinsicht ist das Bußtags-Nachspiel: „Aus tiefer Not (No. 16). Der Komponist hat nicht die tiefe, von Bach bevorzugte phrygische Melodie, sondern die heute mit Vorliebe gesungene G dur-Melodie zu Grunde gelegt, sie aber vollständig in das Gewand von G moll gehüllt, so daß ein äußerst originelles Werk entstanden ist. Trotz der großen Kunst sind keine trockenen Tonstücke entstanden, im Gegenteil: Stimmungsbilder von großem Reiz, die hoffentlich bald Lieblinge der Organisten werden Ihre leichte, höchstens mittelschwere Ausführung ist ein äußerlicher Vorzug, den mancher Spieler aber schätzen wird. Ernst Rabich.

Klaviermusik.

Eine bedauerliche Unsitte besteht leider immer noch auf dem Markte für Salonstücke: die, französische Titel den Tänzen und anderen Stücken aufzudrucken. Klingt Valse denn wirklich vornehmer als Walzer? Gebrüder Ulbrich in Berlin verkaufen für eine Mark das Stück eine solche Valse von *Johanna Carow*, schreiben aber auf den Titel gemütsruhig: opus 9 und tun so, als ob man in Frankreich wie wir G dur sagte. Na, das schlichte, namentlich in der Modulation ganz anspruchslose Walzerchen wollen wir trotzdem empfehlen, es wird im Unterrichte angenehme Abwechselung bieten. *Siegfried Karg-Elert* hat bei Gebrüder Hug & Co. als Op. 32 sieben charakteristische Stücke erscheinen lassen, von denen No. 1: „Fabel" nach meinem Geschmacke am besten, weil am ungesuchtesten ist. Irgend einen Persönlichkeitswert hat keine der Kompositionen zu beanspruchen, ihr Streben nach neuen Klängen ist erkennbar, der Geist Griegs hat jedoch übermächtig das Werden der Sächelchen beeinflßut.

Die Ansprüche der Es durballade von *Halfdan Cleve*, erschienen bei Breitkopf & Härtel, liegen durchaus auf dem technischen Gebiete, die fünf Klavierstücke desselben Autors werden wegen ihrer technischen Erreichbarkeit von Dilettanten eher gesucht werden. Die Aufmachung ist recht geschickt, es klingt alles apart und ist doch schon irgendwie bekannt. Für den Vortrag im Liebhaberkreise lohnt sich daher das Einüben der Stücke.

Swan Hennessys Op. 19 aus dem gleichen Verlage, betitelt: Aus dem Kinderleben, enthält einige gefällige Stücklein für Anfänger, die im Unterrichte fördernd verwendbar sind. Leider vermag ich dies von dem Jugendalbum Opus 51 von Heinrich Stiehl, Herausgeber ist H. Germer, nicht zu sagen. Die Stücke sind so über alle Maßen reizlos, daß ihnen weitere Verbreitung im Interresse der Bildung des musikalischen Empfindens der jungen Klavierspieler nicht zu wünschen ist.

Dagegen ist dringend zu empfehlen, daß sie die kleine Suite No 5 in G dur von *Nikolai von Wilm*, dessen bei C. F. Kahnts Nachfolger erschienenes und für 2 M käufliches Opus 297, unter die Hände bekommen. Die Suite ist ganz schlicht gehalten und so anmutig, daß sie dem Hörer wie dem Spieler gleicherweise gefallen kann.

Zum Schlusse sei auf eine jüngere Veröffentlichung von *Max Reger* aufmerksam gemacht, den zweiten ebenfalls von Lauterbach & Kuhn verlegten Band der kleinen Klavierstücke „Aus meinem Tagebuche" (Opus 82). Der Komponist ersucht in einer Fußnote zu No. 10, diese Nummer nie vor „Sachverständigen" zu spielen. Weshalb ihre vergnügte Frische denen nicht begreiflich sein soll, habe ich nicht einzusehen vermocht. Bei No. 9 hätte ich die Note begreiflicher gefunden, denn da verfällt der Sachverständige unrettbar auf einen Vergleich mit Chopins Berceuse. Außerordentlich eingänglich ist No. 1: die allerdings sehr viel Duft und Grazie des Vortrages erheischt. No. 3 wird wegen ihrer recht populären Eckteile und des Aufschwunges im Mittelstücke am ehesten Verbreitung finden. In den übrigen Nummern vermißt man hie und da die edle Heiterkeit abgeklärter Kunst, das Genie *Regers* verleugnet indes keine von ihnen, und so bedürfen sie keiner besonderen Empfehlung.

Franz Rabich.

Kompositionen für Violine und Pianoforte.

Schnauder, Alfred, Op. 11. „Gedichte. Eine Sammlung poetischer Stücke." Zürich und Leipzig bei Gebrüder Hug. Preis Heft I: 1,80 M., Heft II: 1,80 M.

Von diesen beiden Heften liegt uns das zweite vor, dessen Stücke die Überschriften tragen: 7. Irrlichter. — 8. Lyrisches Gedichtchen. — 9. Launiger Einfall. — 10. Spielmannslied. — 11. Leid. — Alle fünf Stücke sind technisch nicht sonderlich schwierig, aber pikant und finessenreich und verlangen daher schon einen freien, finessenreichen Vortrag.

Das andere im gleichen Verlage erschienene Stück von *Louis Gauter* (Preis 1,20 M) nennt sich „Elegie", hat aber eigentlich nichts Elegisches, sondern ist eine einfache, wohlklingende, nicht eben vielsagende Pièce.

Anmutender ist das erste der „Vier Vortragsstücke" Op. 68 von *Emil Söchting*, von denen uns nur No. I „Allegro" (Preis 1,50 M) vorliegt Da dasselbe sich nur innerhalb der drei ersten Lagen bewegt, so darf es Schülern, welche die leichteren Tonarten inne haben, recht wohl zur Unterhaltung und zur freien Übung im freien Vortrag empfohlen werden. A. Tottmann.

Der heutigen Nummer unseres Blattes liegt eine Bestellkarte über Elastique-Hosenträger des Versandgeschäfts S. Penzak, München, Windenmacherstraße 4 bei, auf welche wir unsere Leser besonders aufmerksam machen. Verehrl. Besteller werden ersucht, bei einem Auftrag sich auf die „Blätter für Haus- und Kirchenmusik" zu berufen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang.
1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 9.
Ausgegeben am 1. Juni 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: Zur Geschichte des Klaviers. Von **Rich. Noatzsch**, Annaberg i. S. — **Anselm Feuerbach und Richard Wagner.** Von Eugen Segnitz. (Schluß.) — **Lose Blätter:** Seminar-Musikunterricht, von Dr. Alfred M. Schmidt, Altenburg. Nachschrift, von Ernst Rabich. Michael Haydn, von R. F. Der Wiener Konzertverein in München, von Rudolf Louis. Friedrich Riegel †. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Dresden, Erfurt; kleine Nachrichten — **Briefkasten.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

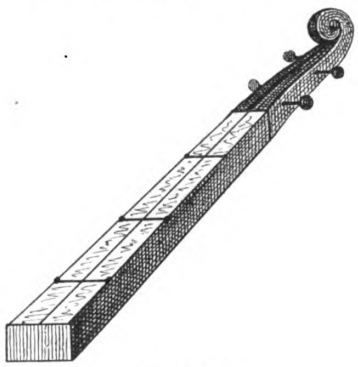
Zur Geschichte des Klaviers.

Von **Rich. Noatzsch**, Annaberg i. S.

„Der bevorzugte Liebling des Dilettantismus ist das Klavier, welches darum längst ein unentbehrliches Stück unseres Hausrates geworden. Es verdankt die ihm widerfahrene Gunst sowohl dem Wert und Umfang der ihm zugeeigneten Produktion, wie namentlich seiner vielgewandten Fähigkeit, für alle übrigen Tonwerkzeuge einen Ersatz zu gewähren, jedes Gebilde der musikalischen Phantasie wenigstens im Schattenriß uns zu vergegenwärtigen. Selbst eine Welt von Tönen, ist es der bequemste und geschmeidigste Führer durch das ganze Reich des Sangs und Klangs.“ (*O. Gumbrecht:* „Unsere klassischen Meister.“)

Bedenkt man die kurze Entwicklungszeit des Klaviers, so muß man staunen über die allgemeine Verbreitung, die dieses Musikinstrument in der gesamten gesitteten Welt gefunden hat. Wer hätte vor ungefähr 170 Jahren, als die ersten bescheidenen Versuche mit der Hammermechanik angestellt wurden, denen gegenüber sich selbst ein J. S. Bach ablehnend verhielt, dem damals unscheinbaren Instrumente einen solch' gewaltigen Siegeslauf über die ganze Erde prophezeit! Weit über 200000 Pianofortes werden jetzt nach statistischen Ermittelungen jährlich gebaut; ein Dritteil dieser Summe, etwa 70000 Stück, entfällt dabei auf Deutschland. In der praktischen Musikausübung verdrängte das Klavier nach und nach die Laute und die dieser verwandten Instrumente. Der Konkurrenzkampf zwischen beiden Instrumenten dauerte das ganze 18. Jahrhundert hindurch und endete mit dem Siege des Klaviers auf der ganzen Linie.

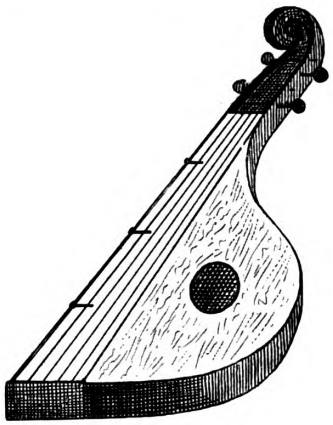
Führt man die Entwicklung des Pianofortes bis auf seine Anfänge zurück, so kommt man zuletzt zu dem Monochord, das auch als Grundlage aller Streichinstrumente anzusehen ist. Das Monochord



Monochord.

(griechisch „Einsaiter“) war bereits im Altertume bekannt. Die Pythagoräer bedienten sich seiner besonders zur Darlegung der Verhältnisse zwischen den Zahlen (Maßen der Seitenlänge) und den Tönen. Später benutzte man zu diesem Zwecke einen mit 4 gleichgestimmten Saiten (Polychord) bespannten Kasten (Resonanz), den man Kanon nannte. Nach

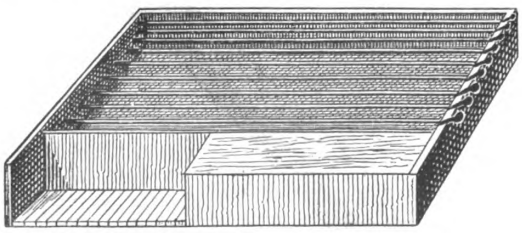
ihm belegte man die alten griechischen Theoretiker mit dem Namen „Kanoniker“. Von Anfang an hatte man bei den Versuchen die Saiten mit der Hand verkürzt, später verwendete man zu diesem Zwecke einen beweglichen Steg, den man beliebig unter der Seite hin- und herschieben konnte. Die Zahl der Polychordsaiten stieg im Mittelalter nach und nach auf acht an; dadurch konnte man alle



Polychord.

Zusammenklänge innerhalb einer Oktave zu gleicher Zeit darstellen. An dem auf diese Weise verbesserten Polychord brauchte man nur noch eine Klaviatur mit einer Hebelübertragung anzubringen, um die Erfindung des Klavichords, des direkten Vorgängers unsrer Klaviere, zu vollziehen.

Der gewöhnliche Typus der Klavichords stellt sich als ein länglich viereckiger Kasten ohne Beine dar. Die knappe Hälfte der Stirnseite wird von der Tastatur beansprucht, die bei den ältesen Instrumenten dieser Art $3^1/_2$ Oktaven beträgt. In den leeren Raum des hinteren Kastenteiles sind



Clavichord (älteste Form 17. Jahrh.).

die Saiten gezogen, die im Anfange alle gleich lang waren und ihre Abstimmung durch kleine Stege erhielten, die auf dem Resonanzboden angebracht waren. Dabei kommen mehrere Tasten auf eine Seite. Aus dieser ganzen Einrichtung geht hervor, daß diese Instrumente nie rein gestimmt werden konnten. Man nannte diese Klavichorde „gebundene“.

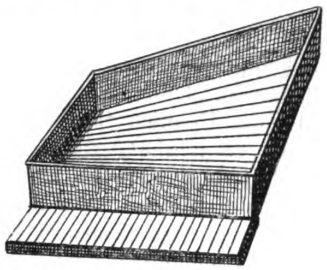
Die erste Verbesserung, die man an diesen Instrumenten vornahm, war die, daß man sie „bundfrei“ machte d. h. daß man jeder Taste einen selbständigen Saitenchor gab. Dieser Fortschritt geschah in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Zeit J. S. Bachs, der für das bundfreie Klavichord sein „Wohltemperiertes Klavier“ schrieb.

Der Fortschritt in der Entwicklung zeigt sich auch im Umfang der Tastatur, die sich jetzt gewöhnlich über fünf Oktaven ausbreitet. Die Tonerzeugung bei den Klavichords kann in doppelter Weise geschehen: entweder durch Docken (Döckchen, Springer), oder durch Tangenten. Die am hintern Tastenhebelende sitzenden Docken sind aufrecht stehende Hölzer, die mitsamt der Hebelanlage unter dem Resonanzboden liegen. In diesen ist für jeden Springer ein Loch ausgeschnitten, durch welches hindurch sich das Döckchen gegen die zu ihr gehörende Saite bewegt. In den oberen Teil der Docken sind die sogenannten Zungen eingesetzt, die zwischen sich kleine Teilchen von Rabenfederkielen einklemmen, durch welche beim Niederschlagen der Tasten die Saiten zum Klingen gebracht werden. Infolge dieser Einrichtung ist der Ton der Docken-Klavichords etwas scharf und durchdringend. Bei anderen Instrumenten dieser Art verwendete man statt der Docken sogenannte Tangenten; das sind kleine an Stelle der Docken angebrachte Messingstifte, die beim Anschlagen der Tasten an die Saiten stießen und solange unter diesen stehen blieben, als der Druck auf die Taste währte. Durch die Berührung von Metall mit Metall entstand auch hier ein harter, markanter Ton. Mozart benutzte bis zu seinem Tode ein bundfreies Klavichord von 5 Oktaven Umfang und mit Ausnahme der tiefsten Saiten mit zweichörigem Bezug. Man stelle sich einmal vor, wie Mozarts Klavierkompositionen auf diesem jetzt im Mozarteum in Salzburg stehenden Instrumente geklungen haben mögen und wie weit wir gegenwärtig in der Darstellung derselben auf unsern Konzertflügeln mit ihrem ungeheuren Tonschwall von einer historisch stilgerechten Wiedergabe derselben entfernt sind.

Gleichzeitig mit den Klavichorden entwickelten sich die Spinette. Sie sind gewöhnlich trapezförmige oder unregelmäßig sechs- bis achteckige Kästen ohne Füße und wurden auf den Tisch gestellt. Die Saiten werden bei diesen Instrumenten entweder ebenfalls durch Federkielen oder durch Lederstückchen, die an Docken befestigt sind, zum Tönen gebracht. Beim einfachen Spinett gehört zu jeder Taste eine Saite.

Spinette in Miniaturform nennt man Virginale; diese sind gewöhnlich kleine, länglich viereckige Kästchen in Nähkästchenform und -größe. Auf die äußere Ausstattung dieser Instrumente wurde in früherer Zeit großer Wert gelegt. Die Kästchen allein schon stellen mit ihren Gemälden und ein-

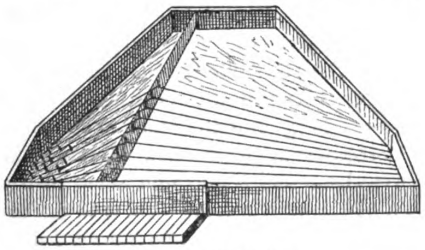
gelegten Arbeiten Kunstgegenstände von hohem Werte dar. Noch kleiner als die Virginale, diesen aber in ihrem Äußeren ganz ähnlich, sind die Oktavspinette, die um eine Oktave höher eingestimmt sind, als die normalen. Die höchste Entwicklungsform der Spinette sind die Kielflügel oder Klavicembale, die im übrigen dieselbe Mechanik haben wie Klavichorde und Spinette. In Frankreich nannte man sie Clavicin, in Italien Cembalo oder Clavicembalo, in England Harpsichord. Gewöhnlich haben diese Instrumente für jede Taste



Spinett (17. Jahrh.)

zwei Saiten, oft auch drei, seltener vier. Sind vier Saiten für eine Taste berechnet, wie bei dem in Berlin stehenden Flügel J. S. Bachs, so ist eine im 16′-, eine im 4′- und zwei sind im 8′ton eingestimmt. Fast alle Klavicembale haben mehrere Manuale (bis zu drei). Durch seitlich von den Tasten angebrachte Registerzüge kann man für das Spiel eine oder mehrere Saiten einschalten.

Von den Kielflügeln bis zur Erfindung der Klaviere mit Hammermechanik ist nur noch ein Schritt, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts fast gleichzeitig von drei Männern verschiedener Nationen getan wurde: von Christofori 1709 in Italien, von



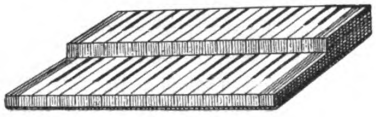
Spinett (18. Jahrh.)

Marius 1716 in Frankreich und von Schröter 1717 in Deutschland. Letzterer ist am 10. August 1699 in Hohenstein bei Schandau geboren, kam als Kapellknabe, Ratsdiskantist und Alumnus an die Kreuzschule nach Dresden, wo er in dem Kapellmeister Schmied einen Freund uud Gönner fand. Später bezog er die Universität Leipzig, um auf Wunsch seiner Mutter Theologie zu studieren. Nach ihrem Tode aber sattelte er um und ging zur Musik über. Auf Schmieds Fürsprache hin war er von 1717—1719 Notist bei Antonio Lotti, dem damaligen Opernkomponisten des sächsischen Hofes in Dresden. Von 1717--1720 finden wir ihn als Begleiter eines deutschen Aristokraten auf Reisen in Deutschland, Holland und England. 1725 hielt er Vorlesungen über Musik an der Universität Jena; 1726 wurde er Organist in Minden. Von 1732 an versorgte er dasselbe Amt an der Stadtkirche zu Nordhausen, wo im Jahre 1782 sein an Entbehrungen überreiches Leben sein Ende fand.

Clavicymbel.

Durch das „Pantaleon", ein von Pantaleon Hebenstreit verbessertes Hackbrett, wurde Schröter veranlaßt, im Jahre 1717 das erste Modell seines Hammerklaviers zu konstruieren. Er schreibt selbst darüber in den „Kritischen Briefen":

„Nicht lange hierauf bekam ich die längst erwünschte Gelegenheit, den weltberühmten Virtuosen, Herrn Pantaleon Hebenstreit, auf seinem erfundenen Instrument zu hören, welches mit Darmsaiten bezogen ist und mit Klöppeln wie ein Hackbrett gespielt wird. Da ich nun hierbei sehr wohl bemerkt, daß vermittels der unterschiedenen starken und schwachen Schläge auf die Saiten auch derselben Ertönung in unterschiedenem Grade der Stärke und Schwäche entstünde, so hielt ich für gewiß, es müßte mir möglich sein, ein solches Klavierinstrument zu erfinden, auf welchem man nach Belieben



Doppelmanual.

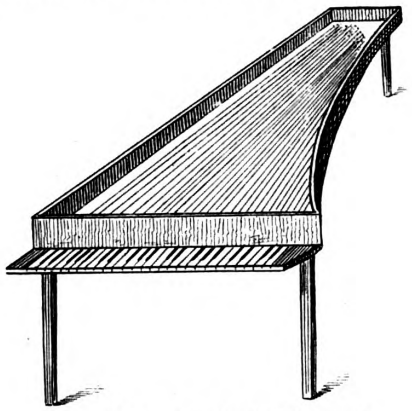
stark und schwach spielen könne. So leicht aber dieser Vorsatz gewonnen war, desto schwerer wurde mir desselben Bewerkstelligung, weil ich noch niemals etwas geschnitzt, gesägt, gehobelt oder gedrechselt hatte. Andern Instrumentenbauern mein Vorhaben zu entdecken, trug ich billig Bedenken. Endlich fiel mir bei, daß nicht weit von meiner Wohnung mein Vetter als Tischlergeselle in Arbeit war; denselben beredete ich, daß er mit Genehmigung seines Meisters in müßiger Zeit mir allerhand benötigte Kleinigkeiten verfertigte. Durch diese

Bewilligung erhielt ich endlich nach mancherlei Versuchen auf einem schmalen Kästchen ein Modell, welches überhaupt 4 Fuß lang und 6 Zoll breit war. Anbei hatte es sowohl hinten als vorn drei Tasten. In einer Gegend geschah der Schlag auf die Saiten von unten, in der andern aber von oben. Beide Arten waren so leicht als ein gewöhnliches Klavichord zu spielen. Auf jeglichem Modell konnte man starke und schwache Ertönungen in unterschiedenem Grade hervorbringen. Es fehlte meiner Empfindung also weiter nichts, als derselben gänzliche Ausarbeitung im Großen, wozu aber mein Vermögen nicht hinlänglich war, welches öffentlich zu sagen kein redlicher Mann sich schämen darf. Bei solchen Umständen sah ich mich endlich genötigt, mein Modell auf das königliche Schloß zu Dresden tragen zu lassen, welches auch 1721 am 11. Februarii, früh zwischen 8 und 9 Uhr glücklich geschah."

König August der Starke ließ sich das Modell erklären und versprach zu verfügen, daß von dem Modell derjenige Teil, bei welchem der Anschlag an die Seiten von unten geschah, von einem geschickten Instrumentenbauer unter Schröters Aufsicht „vollkommen und zierlich" ausgearbeitet werden sollte. „Wer war froher als ich?" schreibt der Erfinder. Seine Hoffnungen wurden aber arg getäuscht. Längere Zeit hörte er von seinem Modell nichts, auf seine Anfragen im Schlosse hin wurde er vertröstet; eine Hofdame österreichischer Abkunft machte ihn endlich stutzig, in welcher Weise, spricht er nicht aus. Daraufhin beschloß er, Dresden zu verlassen, bemühte sich jedoch vergebens, sein Modell zurückzuerhalten und reiste schließlich ohne dasselbe ab. Man weiß nicht mit Bestimmtheit, wohin dieses gekommen ist. Lange Zeit nahm man an, daß es nach Italien geraten sei, wo es Christofori ausgenutzt habe. Dieser Ansicht scheint Schröter selbst gewesen zu sein, wenigstens deutet sein Streit mit dem Italiener darauf hin. Bei dem damals steten Verkehre des sächsischen Hofes mit Italien wäre das Verschwinden der Schröterschen Arbeit auf diese Weise wohl möglich gewesen. Professor *H. Döring*-Dresden hat aber in No. 30 der „Zeitschrift für Instrumentenbau" vom 21. Juli 1898 Christofori von dem Vorwurf der Nachahmung des Schröterschen Modells befreit und nachgewiesen, daß der Italiener bereits 1709 die Entdeckung der Hammermechanik selbständig machte. Die Reise des Schröterschen Vorbildes wird wohl nur vom königlichen Schloß in Dresden bis in die Werkstätte Meister Silbermanns nach Freiberg gegangen sein. Wir haben den Beweis, daß dieser um des geschäftlichen Vorteils willen ein ziemlich weites Gewissen hatte. Der schon vorhin erwähnte Hebenstreit ließ bei ihm seine „Pantaleons" bauen, die Silbermann aber auch weiterhin verfertigte und hinter dem Rücken des Erfinders verkaufte. Hebenstreit beschwerte sich beim Könige, und dem Freiberger Orgelbauer wurde infolgedessen die Weiterverbreitung der „Pantaleons" bei 50 Goldgulden Strafe verboten. Sicher ist, daß Silbermann 1733 die ersten Hammerklaviere baute, die Bach, der ein großer Verehrer der Silbermannschen Fabrikate war, wahrscheinlich in Dresden prüfte. Eine zweite Prüfung verbesserter Silbermannscher Hammerklaviere fand durch den großen Sebastian im Jahre 1736 ebendaselbst statt. Johann Gottfried Silbermanns Klaviere wurden auch von Friedrich dem Großen außerordentlich geschätzt. Er ließ eine ganze Anzahl Flügel bauen, von denen jetzt noch einige in den königlichen Schlössern zu Berlin und Potsdam stehen. Ein Neffe des Freiberger Orgelbaumeisters, Johann Heinrich Silbermann, siedelte um die Mitte des 18. Jahrhunderts nach Straßburg über, gründete dort ein eigenes Geschäft und lieferte hauptsächlich nach Frankreich. Die beiden Firmen „Silbermann" sind die Ausgangspunkte der Weiterentwicklung der Pianofortefabrikation geworden. Aus ihnen gingen die beiden bedeutendsten Klavierbauer des 18. Jahrhunderts hervor, Johann Andreas Stein in Augsburg und Christian Ernst Friederici in Gera.

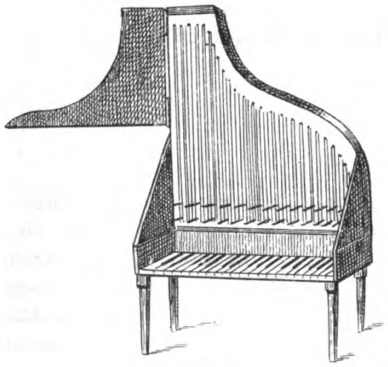
Andreas Stein stammt aus Heidelsheim in Baden, wo er im Jahre 1729 geboren wurde. Nachdem er Schüler Heinrich Silbermanns in Straßburg gewesen war, gründete er 1750 in Augsburg ein eigenes Geschäft. Außer Klavieren stellte er auch Orgeln her. Von ihm stammt u. a. die Orgel in der Barfüßerkirche zu Augsburg. Für den Klavierbau bezeichnet Stein insofern einen Fortschritt, als er der Erfinder der „Deutschen" oder „Wiener Mechanik" ist. Die Hämmer seiner Instrumente ruhen nicht mehr wie früher auf einer besonderen Leiste, sondern stehen direkt auf dem hintern Tastenende und ruhen in einer Kapsel, die Stein aus Holz verfertigte, zu deren Herstellung man in der Folgezeit aber Messing verwendete. Außer dieser grundlegenden Erfindung brachte Stein noch eine ganze Anzahl Verbesserungen an den Hammerklavieren an, durch welche sein Name und seine Instrumente sehr rasch bekannt wurden. Von 1758 an baute er seine Doppelflügel oder „Piano vis a vis", die wahrscheinlich in einer Verbindung von Kielflügel und Hammerklavier bestanden haben. Jedes Instrument hatte eigne Klaviatur, eignen Saitenbezug und eignen Resonanzboden. 1770 erfolgte die Erfindung der „Melodika", die sich als Verbindung zwischen einem kleinen Flügel und einem Flötenregister darstellt. Später erfand Stein das „Polytoni-Klavichordium", ein eigenartig gebautes Klavichord, und die „Saitenharmonika", ein doppelt bezogenes Pianoforte, das ein völliges Verklingen des Tones ermöglichte. Über 700 Konzertflügel sind aus der Steinschen Fabrik hervorgegangen. Mozart war ein besonderer Freund dieses Fabrikats, das er ge-

legentlich einer Reise im Jahre 1777 in Augsburg kennen lernte und über das er sich in einem Briefe an seinen Vater vom 17. Oktober 1777 höchst anerkennend ausspricht. Leider gestatteten es Mozarts Verhältnisse nicht, sich in den Besitz eines solchen Instruments zu setzen; bis an sein Lebensende mußte er sein altes bundfreies Klavichord benutzen. Nach Steins Tode wurde das Geschäft von seinen



Hammerklavier (aus der Erfindungszeit).

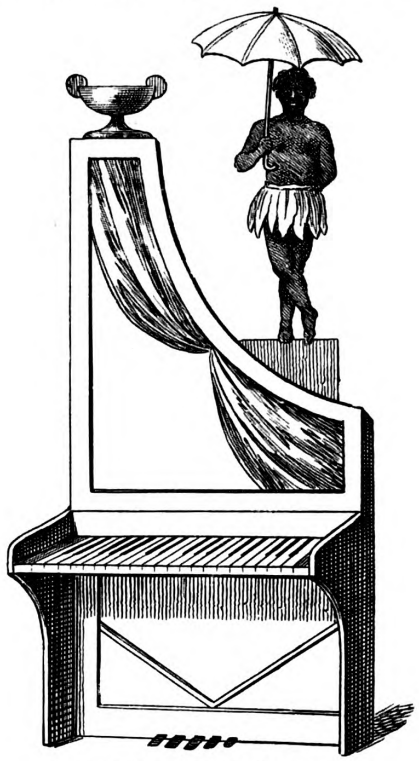
beiden Kindern, Nanette (* 1760, † 1833) und Andreas (* 1776, † 1842), weitergeführt und im Jahre 1794 nach Wien verlegt, wo es zu hoher Blüte kam. Die Firma hieß zunächst „Nanette Streicher geb. Stein", später „Streicher & Sohn." In Wien hat die Fabrik ein volles Jahrhundert bestanden und ist vor nicht zu langer Zeit erst erloschen. Nanette Stein, die eine tüchtige Klaviervirtuosin war, heiratete den Jugendfreund Schillers,



Giraffe.

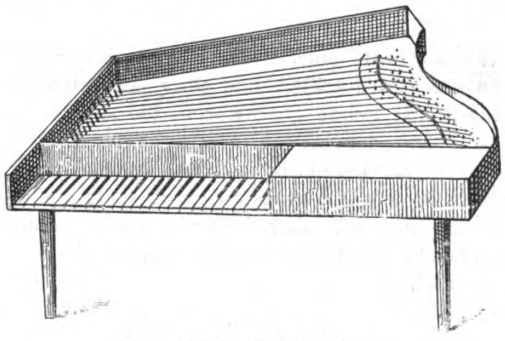
Andreas Streicher. Bei der Firma „Stein" arbeitete Johann David Schiedmeyer, der die Hofpianofortefabrik „Schiedmeyer & Söhne" in Stuttgart gründete.

Zu gleicher Zeit wie Stein in Augsburg, arbeitete Christian Ernst Friederici in Gera an der Verbesserung der Hammerklaviere. Er war wahrscheinlich Schüler Gottfried Silbermanns in Freiberg; in Ton und Spielart wurden seine Instrumente denen seines Meisters vorgezogen. Über seinen Lebensgang hat man nur wenig in Erfahrung bringen können. Im Jahre 1712 ist er in Merane i. Sa. geboren. Als Gehilfe arbeitete er bei dem Orgelbaumeister Heinrich Trost in Altenburg. Er hat ungefähr 50 Orgeln gebaut u. a. in Chemnitz,



Aufrechter Flügel in Lyraform.

Merane, Schloß Osterstein usw. Im Jahre 1745 interessierte er die Öffentlichkeit für ein von ihm gebautes Modell eines aufrechtstehenden Hammerklaviers, das er „Pyramide" nannte. Da die Wiener Flügel sehr viel Platz beanspruchten, waren die



Hammerklavier (in Spinettform).

„Pyramiden", die man bezeichnender Weise auch „Giraffen" nannte, in der Folgezeit ein gesuchter Artikel. Der hintere, flügelartige Teil der Hammerklaviere ist bei ihnen senkrecht gestellt, so daß man sie ihrer Form nach wohl als die Vorläufer unsrer

„Pianinos“ ansehen kann. Der Tastenumfang dieser Instrumente beträgt $4\frac{1}{2}$—6 Oktaven.

In Goethes Vaterhause stand ein Friedericischer Flügel, wie aus seinem Werke „Aus meinem Leben“ hervorgeht. Friederici war auch der Erfinder des tafelförmigen Pianofortes, das sein Dasein noch bis in unsere Zeit herein gerettet hat. Er nannte sie „Fortebiens“ und übertrug bei ihrer Herstellung die bis dahin nur für flügelförmige Instrumente angewendete Hammermechanik auf die rechteckige Form des Klavichords.

Während man in Deutschland bemüht war, das Schröter sche Prinzip für die Praxis nutzbar zu machen, blieb es zur Zeit Steins und Friedericis in Italien und Frankreich bei den ersten Anfängen. Deutschland wurde somit das klassische Land des Klavierbaues; es lieferte den andern Ländern nicht nur die Erzeugnisse seiner Industrie, sondern wurde auch die Wiege des französischen, des englischen und des amerikanischen Klavierbaues. Aus der Straßburger Schule des Heinrich Silbermann ging Sebastian Ehrhard (Erard) hervor, der nach Paris auswanderte und dort Begründer der französischen Pianoforteindustrie wurde. Nach England kam der deutsche Klavierbauer Joh. Zumpe. Im Jahre 1768 führte der unter dem Namen der „Londoner Bach“ bekannte Joh. Christian Bach, ein Sohn des großen Leipziger Thomaskantors, in London ein Zumpesches Pianoforte zum ersten Male in einem Konzerte als Soloinstrument vor. Amerika baute bis 1850 wenig Klaviere. In diesem Jahre siedelte sich hier der deutsche Klavierbauer Heinrich Engelhard Steinweg an und gründete 1853 mit seinen Söhnen die jetzt weltbekannte Firma „Steinweg & Sons“. Da aber von Deutschland aus sehr viel Pianofortes nach Amerika eingeführt wurden, suchte man sich hier durch einen hohen Schutzzoll vor der Überflutung mit deutschen Fabrikaten zu retten. Aber auch dieser hat in Verbindung mit der amerikanischen Presse, welche die fremden Eindringlinge aufs heftigste bekämpfte, nicht zu verhindern vermocht, daß fast alle unsere großen deutschen Firmen in Amerika festen Fuß faßten.

Der Gegenwart ist es vorbehalten geblieben, das Pianoforte nach der Seite seiner Tonmasse, dessen Modulations- und Tragfähigkeit, nach der Seite der Klarheit, der leichten Spielbarkeit und der äußeren Ausstattung auf eine große Höhe der Vollkommenheit zu stellen. Die Verbesserungen in der Mechanik (Repetitionsmechanik), im Saitenbezuge (Aliquotsystem der Weltfirma „Blüthner“ in Leipzig), am Resonanzboden (freischwebend), die Neuerfindung der Hilfsdämpfung zum Aufheben des störenden Nachtönens bei Oberdämpfung (Erfindung der Hofpianofortefabrik Schwechten-Berlin), der neue Tastenbelag der Firma Koeppen-Berlin (die vordere weiße Belegkante schneidet mit der Stirnfläche der Taste ab), sind die neusten Errungenschaften auf dem Gebiete des Pianofortebaues, der in seiner gesamten gegenwärtigen Leistungsfähigkeit ein beredtes Zeugnis für deutsche Intelligenz, für deutschen Fleiß und für deutsche Leistungsfähigkeit ist.

Anselm Feuerbach und Richard Wagner.

Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte.

Von **Eugen Segnitz.**

(Schluß.)

Wagner hatte einer Reihe noch lebender Koryphäen den Krieg erklärt und einer veralteten Konventionskunst Fehde geschworen, die sich in ihrer Unnatur und dekorativen Theaterempfindung von Geschlecht zu Geschlecht forterbte, ohne durch die Verbreitung weniger intensiv zu wirken. In gleichem Maße wie ihm war auch Feuerbach jener lebhafte und lebendig machende Gegenwartssinn eigen, der das menschlich Gegenwärtige als das unerschöpfliche Feld einer wahrhaften Kunst betrachtete. Feuerbachs erstes und einziges Stilgesetz bestand im Weglassen alles Unwesentlichen. Er verneinte jegliche Kunstausübung, die das Leben, wie es eben war, nur kopierte. So stand auch er einer Welt feindselig gegenüber, die sich in den Farbentopf der verderblichen Theater- und Novellenmalerei stürzte. Bestrebt, immer zuerst den Menschen und dann die Kleider zu sehen, war ihm die versilberte Technik ohne Geist ein Greuel. Er bekämpft die großen Kunstausstellungen (die übrigens unseren heutigen Musikfesten in mehr wie einem Punkte verzweifelt ähnlich sind), wo technische Virtuosität kraft ihres Verblüffungsvermögens oft den glänzendsten Triumph feiert. Auch mahnt er, nur diejenigen möchten dem Drange nach künstlerischer Betätigung Folge geben, die schön empfinden und richtig denken können, eine Naturgabe, die wohl geübt, aber nicht gelernt werden kann. Denn der künstlerische Takt allein bewahrt vor Ausschreitungen und Übertreibungen. Übertreibung des charakteristischen Ausdrucks aber gehört zu den Modekrankheiten der Kunst, entsteht aus Oberflächlichkeit und endet mit der Karrikatur. „Ist die Kunst da“, fragt Feuerbach, „um durch Virtuosität die Sinne zu

blenden, oder soll sie ein Kultus sein, der die Seele über den Staub erhebt?" Feuerbach und Wagner hatten zeitlebens unter der leichtfertigen und unüberlegten Beurteilung des großen Publikums zu leiden. Was Feuerbach über das stille und intensive Anschauen der Werke der bildenden Kunst sagt, gilt auch vom Anhören musikalischer Kompositionen. „Eu'r Urteil, dünkt mich, wäre reifer, hörtet ihr besser zu", sagt Wagners Hans Sachs, und Feuerbach ermahnt: „Wer ein Kunstwerk gleich auf den ersten Blick zu verstehen meint, mit allem, was drum und dran und dahinter ist, der sollte etwas mißtrauisch sein und sich vorsehen. Wird es ihm aber bei dem Anschauen eines anderen wohl und freudig zu Mute, ohne daß er weiß, warum, dann möge er ruhig stehen bleiben. Es wird wohl etwas Gutes sein." Unsere beiden Meister hatten die gleichen Wünsche betreffs ihres Publikums. Es sollte vorurteilsfrei, aufnahmefähig und mit einem natürlichen und ungekünstelten Empfindungsvermögen begabt sein. Aber — wo fand sich ein solches Publikum? wo war solches entgegenkommendes, aufnahmebereites Verständnis vorhanden? Es fand sich nur selten, denn „niemals wurde mehr von Kunst gesprochen, als in unseren Tagen, und niemals wurde sie weniger empfunden. Starken und treuen Seelen geht man aus dem Wege und die Geschmacksepidemien brechen sonderbarerweise in verschiedenen Ländern zu gleicher Zeit aus... „Haben wir keine Kunst, so haben wir wenigstens ein Künstchen — Rosen auf Kartoffeläckern."

Feuerbach war wie Wagner durchaus von seinem Beruf erfüllt: „die Kunst ist mein Alles", bekennt er, „ich strebe und ringe mit den Umständen, mit mir selbst. Wenn es so leicht wäre, ein guter Künstler zu werden, würde es nicht so viele schlechte geben." Und man möge nur suchen, sich im Kleinen zu vervollkommnen, wenn man im Großen nichts zu leisten im stande sei, in solchem Falle aber hübsch bescheiden nicht von Kunst, sondern von Industrie sprechen. Auch dies paßt auf die heutigen musikalischen Verhältnisse. Denn die auf dem Musikalienmarkte feilgebotenen Produkte sind oft nur der Beweis einer totalen künstlerischen Mißernte. Noch immer tönt Friedrich Schlegels Klage laut in unsere Zeit hinein, es gäbe so viele Poesie und doch sei nichts seltener als ein Poem. Das macht die Menge von poetischen Skizzen, Studien, Fragmenten, Reimen und Materialien. Und die vielbeschriene Überproduktion ist auch auf musikalischem Gebiete lediglich ein Zeichen höchster künstlerischer Impotenz. „Nur das ist ein Kunstwerk, in dem sich die ganze Liebe des Künstlers ausspricht", und nur das Kunstprodukt hat bleibenden Wert, worin eine Vorempfindung der ganzen Welt zum Ausdruck gelangt. Wiederholt betont Feuerbach, er habe nie eine genialisierende Eitelkeit gehabt und nie gemalt, was er nicht fühlte. Beide Meister waren prometheische, unglaublich willensstarke Naturen. Trotzdem aber brach auch Wagner gegen Freunde und Vertraute oft in bittere Klagen aus über die augenblickliche Hoffnungslosigkeit, die ihm vom Schicksal zugeteilte Aufgabe zu lösen, und auch aus Feuerbachs Tagebuche hören wir häufig einen Ton stiller Resignation herausklingen — immer das alte traurige „Sic transit gloria mundi". Feuerbach schreibt einmal: „Das Leben ist nur eine Weile, die Kunst aber ewig, und was der Mensch einmal wahrhaft empfunden hat, an dem muß etwas sein. Und später, wenn der launenhafte, zaghafte Mensch nicht mehr ist, dann steht die Maler-(Künstler-)Seele rein da in seinen Werken, und niemand wird fragen, wie hat er gelebt und gerungen, sondern was hat er geschaffen."

Wagner war ein geschworener Feind des Konservatoriumsbetriebes, wie er damals gehandhabt wurde, und hat seinen Anschauungen hierüber mehrfach Ausdruck verliehen. Besonders in dem Bericht an den König Ludwig II. über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule. Weder Wagner noch Feuerbach waren recht eigentlich zur Verwaltung des pädagogischen Amtes geeignet. „Die Scheu vor der akademischen Professur konnte ich nicht überwinden", erzählt Feuerbach. Tatsächlich legte er auch seine Stellung an der Wiener Akademie bald nieder. Auch während der eigenen Studienzeit war es beiden Meistern beschieden, nicht sofort der Leitung solcher Lehrer teilhaftig zu werden, die ihre Wesenseigentümlichkeit gleich erkannten. Wagner sollte erst im Kantor der Leipziger Thomas-Schule Weinlig den richtigen Mentor finden. Feuerbach gelangte nach manchen Vorstudien bei Schadow, Rethel und Rahl endlich zu Couture in Paris. Sein Studiengang enthält auch für den Musiker manches Lehrreiche. „Wenn ich allein bin, dann ist mir als wisse ich, was Kunst ist und bilde mir ein, man könne Künstler sein, ohne einen Strich zu tun. Da ist die Kunst etwas Wohltuendes, Beruhigendes, Inniges. Komme ich aber zu anderen Malern oder gar auf die Akademie, dann sind plötzlich alle Ideale eingesunken. Da stehen die Professoren, denen man es am Gesichte ansieht, daß sie erfahrene Leute sind, die nie unrecht haben. Dann komme ich mir erbärmlich vor und die Schwierigkeiten wachsen riesengroß... Schadow verlangt immer riesengroße Ideen in der Komposition und die Ausführung will er nach gewissen Regeln haben, die er mit dem Lineal anzugeben weiß. Ich habe nie gedacht, daß man Kompositionen machen kann, die einem nicht von selbst einfallen." Dies könnte wieder einmal das Thema abgeben zu einer Trutzrede wider die Musikmacher die Dutzendkomponisten, Sinfonien- und Opern, fabrikanten, die ihrer vermeintlichen Größe gern

eine Elle zusetzen möchten und sich doch nur ängstlich an die Rockschöße der wahrhaft Großen hängen. Feuerbach betont, das Talent sei der gesunde Drang, herauszuschaffen, was in uns liegt. Das angeborene Talent aber ist durch keine Schule zu ersticken, ebensowenig als es sich da, wo es fehlt, ersetzen läßt. „Studiert die alten Meister", erinnert der Künstler alle seine Mitstrebenden, „legt zur rechten Zeit euere eigene Individualität in die Wagschale, dann werdet ihr ziemlich genau erkennen, was ihr vermögt. Andere Wege gibt es nicht heutzutage." Man vergleiche hierzu Wagners Worte: „Man kann in der Tat die Komposition nicht lehren; man kann darlegen, wie die Musik allmählich das wurde, was sie ist, und auf diese Weise die Urteilskraft eines jungen Mannes leiten... Alles, was man tun kann ist, auf ein lehrreiches Beispiel hinzuweisen, auf ein bestimmtes Stück, einen Versuch mit Rücksicht darauf machen zu lassen, und die Arbeit des Schülers zu korrigieren... Meine Erfahrung mit jungen Musikern während vierzig voller Jahre hat mich zu der Einsicht geführt, daß Musik überall nach solch einfachem Plan gelehrt werden sollte." Und so war es in der Tat. Wagner wie Feuerbach lernten nur durch eigene Anschauung. Weder Weinlig noch Couture konnten sie im eigentlichen Sinne „die Komposition lehren". Für diesen waren Beethoven, Mozart und Weber, für diesen Tizian, Michelangelo und Raffael die Leitsterne, denen sie allein folgten. „Ich weiß, daß alle diejenigen, die ein ernstes Streben haben, gefeit sind", sagte Feuerbach. Unter diesem Siegeszeichen wirkten und stritten beide Meister.

Und sie kämpften gegen eine ganze Welt. Großherzige Menschen, befanden sich Wagner und Feuerbach lebenslang im Streit gegen Voreingenommenheit und kleinliche Vorstellungen. Aber sie gingen als Begriffsbildner einer neuen künstlerischen Epoche unbeirrt ihren Weg. Wohl traten oft plötzliche totale Umwälzungen in ihrem Innern ein. Ihre Resultate aber waren immer neue Kunsttaten, neue Marksteine der menschlichen und künstlerischen Entwicklung bedeutende Werke. Beiden Meistern hatte die Gegenwart wenig oder nichts zu bieten. So wandten sie sich in der Wahl ihrer Stoffe den Mythen, Sagen und Dichtungen einer großen Vergangenheit zu. Auch auf Feuerbachs Schaffen beziehe man Wagners Bekenntnis: „Alle unsere Wünsche und heißen Triebe, die in Wahrheit nur in die Zukunft hinübertragen, suchen wir aus den Bildern der Vergangenheit zu sinnlicher Erkennbarkeit zu gestalten, um so die Form zu gewinnen, die ihnen die moderne Gegenwart nicht verschaffen kann. In dem Streben, den Wünschen meines Herzens künstlerische Gestalt zu geben, und im Eifer zu erforschen, was mich so unwiderstehlich zu der urheimatlichen Sagenquelle hinzog, gelangte ich Schritt für Schritt in das tiefere Altertum hinein, wo ich dann endlich zu meinem höchsten Entzücken und zwar eben dort im höchsten Altertum, den jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft antreffen sollte." Wie Wagner sich immer mehr in die deutsche Sagengeschichte vertiefte, so wandte sich Feuerbach mit mehrenden Jahren fast ausschließlich der Darstellung antiker Gegenstände (z. B. aus den Medea- und Iphygenia-Mythen usw.) zu. Klassische Formengebung erschien bei ihm im Gewande des gedämpften und gebundenen Kolorismus. Nächst dem ungeheueren Ideenreichtum lassen monumentaler Stil und reiches Kolorit Wagners und Feuerbachs Werke im Lichte unverkennbarer künstlerischer Wahlverwandtschaft erscheinen. Die Seele dieser beiden Dichter des Tons und der Farbe war die geistige, alle ihre Werke umspannende und erfüllende Einheit. Beide Männer sind nicht allein für ihre eigene Epoche, sondern für die Kunst und ihre Fortschritte überhaupt maßgebend geworden Wie einst Phidias neben Perikles, Giotto neben Dante, Bach neben Luther und Beethoven neben Goethe stand, so Feuerbach neben Wagner. Die, einst den Kreis weniger Auserwählter ergreifende Sehnsucht sollte durch das Schaffen der zwei Meister Erfüllung finden. Mit freigebigen Händen teilten sie allen denen, die wirklich empfangen wollten, das in ihnen lebende schöpferische Gefühl der Schönheit mit. Feuerbachs letzte handschriftliche Aufzeichnung lautet: „Die Gerechtigkeit wohnt in der Geschichte, nicht im einzelnen Menschenleben." Und Wagners und Feuerbachs Werken ist Gerechtigkeit widerfahren, denn sie gehören in erster Linie mit zu den Kapitalien, von denen unser modernes künstlerisches Leben zehrt. „Drum sag' ich euch: ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister!"

Lose Blätter.

Seminar-Musikunterricht.

In No. 8 des laufenden Jahrgangs der Blätter für Haus- und Kirchenmusik bespricht Herr Professor Ernst Rabich meine Ausführungen zum Musikunterricht am Seminar, die ich in einer Abhandlung „Über den gegenwärtigen Stand der Lehrer- und Lehrerinnenbildung in Thüringen" veröffentlicht habe. Diese Kritik veranlafst mich zu folgenden erklärenden Bemerkungen.

Im allgemeinen kann ich sagen, dafs unsere Anschauungen über die Ziele und Aufgaben des Musikunterrichts am Seminar sich in vielen Punkten näher stehen als Ernst Rabich meint, dafs aber die Ursache für gewisse Differenzen in unseren Auffassungen hauptsächlich in der Verschieden-

heit unseres prinzipiellen Standpunkts liegt: Ich fälle meine Urteile im Hinblick auf das gesamte innere Getriebe unserer Lehrerbildungsanstalten, Ernst Rabich betrachtet die Sache von dem engeren Standpunkte des musikalischen Fachmanns aus.

Einig vor allem und gar nicht verschiedener Meinung sind wir in der Auffassung, dafs der Musikunterricht nach möglichster Vertiefung zu streben habe. Für jedes Unterrichtsfach habe ich das aufs entschiedenste betont. Ich bitte die Kürze der Fassung zu bedenken, die durch den riesigen Stoff geboten war, daraus ergibt sich von selbst die Notwendigkeit, jedes Teilstück meiner Abhandlung immer im Zusammenhang mit dem Ganzen zu betrachten. Wenn das aber geschieht, so wird sich zeigen, dafs ich auch den Musikunterricht von dieser Tendenz auf Vertiefung nicht ausschliefse. Wenn Rabich sagt, dafs, wie die Dinge heute liegen, nur von einer Erweiterung und Vertiefung geredet werden könne, so durchstreiche ich an diesem Satze nur „Erweiterung", nicht „Vertiefung", ersteres aber freilich dick, denn an eine Erweiterung des Musikunterrichts im 6klassigen Seminar darf meiner Meinung nach nicht gedacht werden. Wer den gesamten Lehrplan dieser Anstalten übersieht, wird mir darin recht geben. Es mufs aber im Interesse des Ganzen von einer Einschränkung gesprochen werden, Einschränkung in dem Sinne, in dem sie auch Ernst Rabich gelten lassen will, dafs also die eine oder die andere musikalische Teildisziplin aus dem Seminar hinausgetan werde, und dafs teilweise oder ganz Wahlfreiheit eintrete. In einem anderen Sinne habe ich das Wort auch nicht gebraucht. Haben wir erst einmal das 7klassige Seminar, dann wird auch die Frage nach dem Musikunterricht in ein anderes Stadium einrücken. Ich fasse zusammen: Einschränkung also — und trotzdem Vertiefung, das verträgt sich und ich mufs sagen, dafs die Art, wie neuerlich Sachsen diese Frage gelöst hat, mir ebenso wie dem Herrn Rezensenten sehr sympathisch ist. Nur statt des verbindlichen Klavierunterrichts hätte ich gewünscht, dafs wenigstens nach Vorschlag der Musiklehrer ganz Unbefähigte dispensiert würden, weil es mir ein Widersinn ist, einen Unbeanlagten zur Kunst zu zwingen. Wenn man Sachsen gegen mich ausspielen will, so heifst das, in meine kurzen Ausführungen eine Auffassung tragen, die ihnen ursprünglich nicht innewohnt. — Darum ist es auch falsch, zu sagen, dafs ich dem Musikunterrichte durchaus an den Kragen wolle.

Nun setze ich an einer Stelle meiner Ausführungen die für den Musikunterricht gebrauchte Zeit und Kraft in Beziehung zu den 2 Singstunden im Stundenplan der Volksschule. Ist das statthaft? Gewifs gilt uns als oberstes Prinzip: Bildung um der Bildung, Kunst um der Kunst willen! Der Geist eines Faches soll nicht durch seine praktische Bedeutung beeinflufst werden, wenn es aber nun einmal gilt, Grenzen festzustellen, die einem Lehrfache im Seminar zu ziehen sind, so kann die Stellung des letzteren im Unterrichtsplane der Volksschule nicht schlechthin aufser Betracht bleiben, ein gewisser Zusammenhang mufs zu spüren sein. Tatsächlich ist das auch auf allen Gebieten des Unterrichts so: Das Gebiet der Chemie ist grofs und interessant und praktisch bedeutsam wie kaum ein anderer Zweig des naturwissenschaftlichen Unterrichts, aber dieses Fach wird im Seminar sehr eingeschränkt, offenbar nur, weil der Lehrplan der Volksschule dazu veranlafst; und auch für die Mathematik, die der Herr Rezensent gegen mich ins Feld führt, gilt das insofern, als auch hier die Ziele fürs Seminar weit hinter denen anderer höherer Lehranstalten zurückbleiben. Es ist kaum zutreffend, wenn man meint, dafs hier die Ziele so sehr weit über das hinausführen, was ein Lehrer beispielsweise einer Mittelschule oder Fortbildungsschule für den Unterricht braucht. — Aber wenn ich nun voraussetze, dafs ein gewisses Verhältnis zwischen dem Betrieb des Musikunterrichts im Seminar und den Anforderungen der Volksschule an die musikalische Bildung des Lehrers bestehen möge, so heifst das für mich noch lange nicht, die Schüler sollen auf die zwei Singstunden hin gedrillt werden. Gegen eine solche Auffassung mufs ich mich verwahren, sie ist leichtherzig in meine Darlegungen hineingetragen und unberechtigterweise ist der Ausdruck „Drill für zwei Singstunden" auch noch in Anführungsstriche gesetzt, so dafs er für Uneingeweihte direkt als von mir gebraucht gelten mufs. Ich setze voraus, dafs dem Herrn Rezensenten eine Irreführung seiner Leser fern gelegen hat. — Ich bin nun gar nicht der Meinung, dafs ein Musikunterricht, der sein Ziel hauptsächlich in der Vorbereitung des Lehrers auf den Gesangsunterricht sucht, irgendwie an innerlichem Wert, an Tiefe und Gehalt etwas einbüfsen müsse, aber ich mufs beinahe annehmen, dafs Herr Professor Rabich dieser Meinung ist, da ihm hier ohne jede Veranlassung durch meine Ausführungen der Gedanke an Drill kommt. Ich sehe in der Vereinheitlichung des Lehrziels des Seminar-Musikunterrichts gerade ein Mittel, ihn vor dem „Herabsinken zur Posse" zu bewahren. Gerade die Zersplitterung und das Vielerlei ist's, was bisher diesem Fache so sehr geschadet hat. Es mag trotzdem gelten, dafs es sich der Musikunterricht zugleich angelegen sein lasse, die angehenden Lehrer mit soviel Begeisterung und Sachkenntnis auszurüsten, dafs sie später der Mittelpunkt eines gesunden musikalischen Lebens in ihrer Gemeinde werden, das setzt nicht die praktische Beherrschung von drei Instrumenten voraus, da genügt einige Fertigkeit im Klavierspiel und ein gebildeter musikalischer Geschmack, eingeschlossen natürlich die Fähigkeit, Gesangsunterricht zu erteilen.

Die Beschränkung allein wird zur Vertiefung führen und im Interesse der Vertiefung habe ich ja nun auch den Hinweis auf die ästhetische Seite der Ausbildung im Gesangsunterricht mir gestattet und bin damit bei Herrn Prof. Rabich gründlich hereingefallen. Aber es besteht auch hier wieder ein Unterschied zwischen dem, was ich sage und dem, was Herr Professor Rabich auffafst. Ästhetisches Verständnis zu schaffen soll natürlich nicht die einzige Aufgabe des Gesangsunterrichts werden. Kein „statt" des einen des andere gilt hier, sondern „neben" der praktisch-fachmännischen Ausbildung die ästhetische Vertiefung. Und das ist mir allerdings etwas sehr Wichtiges. Vielleicht gibt's heute deswegen soviel ästhetische Schwätzer, weil in den Fächern, denen die ästhetische Schulung unsers Volks von Natur wegen obliegt, also u. a. auch der Musik, noch immer zu wenig Gewicht auf die ästhetische Seite der Bildung gelegt wird. Es ist ganz im Schillerschen Sinne, wenn man des Dichters Worte über die Notwendigkeit der verstandesmäfsigen Analysierung des Kunstwerks, auf die Rabich hinweist, mit Bezug auf den Unterricht in den Künsten also erweitert: „Aber wehe über den Unterricht, der bei dem Zerfleischen des künstlerischen Organismus, bei dem kalten, verstandesmäfsigen Zerstören des Objektes des inneren Sinns stehen bleibt, der nicht schliefslich zu

einer lebensvollen Synthese, zur Erkenntnis der künstlerischen Lebensbeziehungen wieder durchdringt." Herr Rabich meint, ich verstiege mich zu diesen Hinweisen aufs Ästhetische nur, um nicht als Kunstbarbar zu gelten. Darin irrt er. Für mich handelt sich's hier um eine wichtige Sache. Ich sage auch auf die Gefahr hin, dafs er nun mein Selbstbewufstsein bemängelt, dafs ich das nicht nötig habe. Meine Stellung zur Kunst und meine Anschauungen über Kunst sind niedergelegt in meinem Buche über „Kunst und Gedichtsbehandlung im Unterrichte, Einführung in die Musik der Sprache usw." Es berührt das ein Nachbargebiet der Musik, Rhythmik und Melodik der Sprache, es berührt das besonders auch die Beziehungen zwischen Ton, Klang und Inhalt. Ich möchte wünschen, dafs es Herrn Professor Rabich bekannt geworden wäre. Er würde daraus ersehen, dafs nicht alle ästhetische Belehrung ästhetisierendes Naschen ist, und es möchte vielleicht dazu beitragen, dafs künftigen Erörterungen der persönliche Beigeschmack genommen werde.

Denn es ist dringend zu wünschen, dafs sich bei diesen Fragen der inneren Ausgestaltung unserer Seminare die Vertreter der Wissenschaft und die der technischen Fertigkeiten und Künste nicht entzweien, sondern dafs gemeinsam die Lösung gesucht werde auf der Basis eines vollen Verständnisses für die Gesamtheit der Aufgaben des Seminars. Um die Einigkeit nicht zu erschweren, übergehe ich daher auch alles, was sonst noch persönlichen Charakter an der Besprechung meines Herrn Rezensenten trägt, füge nur die Bitte noch an, mich doch, wenn es unter Anführungsstrichen geschieht, absolut genau zitieren zu wollen, denn es ist nicht angenehm, wenn Kasusfehler gröbster Art gerade in solche Stellen sich einschleichen und es dann unklar ist, ob sie mit aus der Quelle stammen oder nicht. Faktisch berichtige ich, dafs Altenburg z. Z. der Abfassung meiner Arbeit wie bei mir zu ersehen 165, nicht 146 Schüler hatte, dafs aber die von mir angegebene Zahl von 50 Stunden wöchentlichen Musikunterrichts um mindestens 10 Stunden zu erhöhen ist.

Altenburg. Dr. Alfred M. Schmidt.

Nachschrift.

Zunächst stelle ich unnötigerweise fest, dafs der „Kasusfehler gröbster Art", den das Zitat enthält, nicht im Original stand, ich sage unnötigerweise, weil wohl niemand unter den Lesern ist, der Herrn Dr. *Schmidt* — ebensowenig wie mir — den ABCschützenfehler „die den Kunstgenufs dienen", um den es sich hier handelt, zutraut. Dann weise ich den Vorwurf „persönlich" geworden zu sein, als ungerechtfertigt zurück. Auf anderes Unwichtiges in der Entgegnung, z. B. auf die unerlaubte Gröfsenvertauschung, welche der Herr Verfasser vornimmt, indem er bei der Erwähnung des Gleichgewichts zwischen den Mathematikstunden im Seminar und der praktischen Anwendung derselben im spätern Schulamt den Volksschullehrer zum Mittelschul- und Fortbildungsschullehrer befördert, während er beim Musikunterricht nur die Beziehungen zwischen Seminar und Volksschule gelten läfst, will ich nicht eingehen. Nur auf einen wesentlichen Differenzpunkt mufs ich noch einmal zurückkommen. Herr Dr. *Schmidt* wünscht zwar auch eine Vertiefung des Seminar-Musikunterrichts, lehnt aber eine Erweiterung — die ich in einer vermehrten Stundenzahl für gewisse Fächer sehe — aufs schärfste ab. Ich meine, die erstere ist in manchen Fällen ohne die letztere nicht möglich, denn zur Vertiefung gehört Zeit, und wenn diese nicht in ausreichendem Mafse einem Unterrichtsgegenstand zugemessen wird, so mufs entweder eine gewisse Oberflächlichkeit in der Behandlung desselben eintreten oder das Ziel so niedrig gesetzt werden, dafs seine Erreichung sich nicht lohnt. Die Möglichkeit einer Erweiterung beweist Sachsen, indem es nunmehr fast allen Klassen 3 Singstunden zugesteht. Diese Erweiterung kann zu einer Vertiefung führen, die nicht nur dem Gesang, sondern dem gesamten Musikunterrichte zu gute kommt. Nun braucht sich der Lehrer nicht mehr darauf zu beschränken, einen guten Chorklang zu erzielen, sondern kann das Hauptgewicht auf die Ausbildung der Stimme jedes einzelnen Schülers legen und ist dadurch imstande, wirklich brauchbare Gesanglehrer auszubilden. Aufserdem hat er aber auch noch Zeit, durch eingehende Behandlung der rhythmischen, metrischen und dynamischen Verhältnisse des Gesungenen, durch theoretische und praktische Einführung in die Kontrapunkt- und freien Vokalliedformen — die ja zugleich auch die entsprechenden Instrumentalformen im allgemeinen erläutern — und durch lebensvolle Würdigung des Schaffens grofser Meister im Anschlufs an Chöre, welche von ihnen gesungen werden, dem allgemeinen Musikverständnisse wesentliche Dienste zu tun. Diese überaus notwendigen Dinge müssen im Gesangunterrichte behandelt werden, in welchem jede Belehrung mindestens einer ganzen Klasse zu gute kommt. In den Gruppenstunden für Klavier-, Orgel- und Geigenunterricht verzetteln sich die Belehrungen zu sehr, und der Lehrer hat bei den wenigen Minuten, die ihm für jeden Schüler zu Gebote stehen, so vollauf mit dem Technischen im Sinne von Fertigkeit zu tun, dafs er sehr wohl zufrieden sein mufs, wenn er noch die notwendigen Anweisungen für den Vortrag geben und daneben seine Schüler in die Formen der Sonatensätze — die der Gesangunterricht mit Ausnahme der darin enthaltenen einfacheren Liedformen nicht übernehmen kann — einzuführen vermag. Der Unterricht im Instrumentenspiel ist auf Ergänzung von seiten des übrigen Musikunterrichts angewiesen; und da nach dieser Seite hin der Unterricht in der Harmonielehre versagt, weil er bei seiner knapp bemessenen Zeit nicht über seine spezielle Aufgabe hinausgehen kann, so mufs der Gesangunterricht einspringen. Dieser steht deshalb auch mit Recht im Mittelpunkte des gesamten Seminar-Musikunterrichts. Man hat in Sachsen diese Stellung des Gesangunterrichts erkannt und durch seine Erweiterung auf 3 Wochenstunden die Möglichkeit einer Vertiefung des Musikunterrichts im allgemeinen gegeben. Eine ähnliche Erweiterung und Vertiefung wünsche ich allen Seminarien. Mehr zu verlangen wäre in dieser dem Seminar-Musikunterricht ungünstigen Zeit töricht.

Ernst Rabich.

Michael Haydn.[1])

Wenn wir Norddeutschen einmal nach dem schönen Salzburg kommen, pflegts Hochsommer zu sein. Da sitzen wir dann im Stiftskeller St. Peter und denken nicht daran — ich wenigstens tat es nie — dafs nebenan der Bruder des Schöpfers der Jahreszeiten begraben liegt. Wir laben uns am lieblichen Wein, letzen den Gaumen — besonders,

[1]) Wir brachten schon im vorigen Jahre einen Artikel über Michael Haydn; trotzdem wird der vorliegende wegen des Neuen, das er bringt, Interesse erwecken. Die Red.

wenn es gerade Freitag ist — an den köstlichen Fischen, und wenn wir heimgehen und es nicht gerade regnet, was dort ja nur zu oft der Fäll ist, dann schauen wir glückselig in das weiche, bereits italienisch anmutende Himmelsblau und haben des Kirchhofs kaum acht, an dem wir vorüberwandeln. Und kommen in Salzburg historische Erinnerungen in uns auf, so sind es die an einen ganz Grofsen. Gerade in der Mozartstadt gedenkt man naturgemäfs des jüngeren Haydn nicht häufig. Leopold Mozart, der Alte, hielt von ihm nicht viel. Er schreibt einmal, dafs er sich dem Trunke ergeben habe und deshalb im Komponieren immer fauler geworden sei. Dem widerspricht aber die grofse Zahl der Haydnschen Werke. Übrigens scheinen die Haydns und Mozarts nicht miteinander in Verkehr gestanden zu haben. Wolfgang Amadeus jedoch, der den Joseph Haydn wie einen Vater liebte, erwies — vielleicht nur um dieser Liebe willen — dem Bruder einmal einen wichtigen Dienst, als der Erzbischof bei diesem im Jahre 1783 Duette für Violine und Viola bestellt hatte, die er wegen Krankheit nicht schreiben konnte. Er würde einen empfindlichen Gehaltsabzug haben erleiden müssen, wenn nicht Mozart die Sachen für ihn komponiert hätte. Auch als Lehrer des jungen C. M. v. Weber interessiert uns Michael Haydn. Er unterrichtete ihn freilich nur etwa ein Jahr lang, da der Vater, dieser ruheloser Komödiant, bald wieder von Salzburg fort und nach München zog.

Man bereitet augenblicklich eine Ausgabe der wichtigsten Kompositionen Michael Haydns vor. Ein erster Band seiner Instrumentalwerke, von Dr. *L. H. Perger* bearbeitet, ist bereits veröffentlicht,[1]) und dessen eingehende Angaben über das Leben und Schaffen des Tonsetzers liegen diesem Artikel zu Grunde.

Gleich dem älteren Bruder wurde der am 14. September 1737 zu Rohrau geborene *Johann Michael Haydn* in Wien Sängerknabe. Er studierte fleifsig Ph. E. Bach, Händel und Hasse. Bischof Graf Firmian berief ihn 1757 als Kapellmeister nach Grofswardein, Erzbischof Siegmund III., Graf von Schrattenbach dann 1762 als Hofmusiker und Konzertmeister nach Salzburg. Sein Anfangsgehalt von 300 fl. stieg hier, als er Domorganist wurde, auf 400 und erreichte 600 fl., als 1803 Kurfürst Erzherzog Ferdinand von Österreich zur Regierung kam. Man lobte ihn als einen bescheidenen, rechtlichen Mann und als zuverlässigen, wohlwollenden Freund, der nur zu phlegmatisch gewesen sei. Er beschäftigte sich gern mit ernsten Dingen, ging allen persönlichen Zwistigkeiten aus dem Wege und hatte einen Zug zum Philiströsen. In seinen Ausdrücken soll er derb gewesen sein. Er liebte Ordnung und Sorgfalt. Seine Partituren schrieb er wie gestochen, datierte sie sorgfältig und gab ihnen reichlich Vortragszeichen. In seinen Büchern fand man Blätter, auf die er die ihm besonders zusagenden Stellen abgeschrieben hatte. Täglich notierte er dreimal seine Wetterbeobachtungen, und man fand diese in seinem Nachlasse aus einem Zeitraume von 20 Jahren Von seinen Werken sind nur sehr wenige gedruckt. Wohl lieh er sie guten Freunden einmal zum Abschreiben, aber selbst Breitkopf & Härtel bemühten sich vergebens um den Verlag seiner Kompositionen. Er durfte 1805 der Kaiserin eine Messe, die sie bestellt hatte, selbst überreichen und vor ihr dirigieren. Überhaupt wurde er in Wien vielfach geehrt. Man suchte ihn an die Donau zu ziehen, aber er fühlte sich an der Salzach zu glücklich. Bruder Joseph war um seinen Ruhm wie um sein Wohlergehen eifrig bemüht. Als ihm 1800 die Franzosen bei der Plünderung Salzburgs alles genommen hatten, hielt er ihn schadlos. Für die ihm geraubte silberne Taschenuhr gab er ihm sogar eine goldene. Der Michael sollte auch alles vom Joseph erben, starb aber leider drei Jahr vor ihm.

In die Verhältnisse der damaligen Zeit bekommt man einen recht interessanten Einblick, wenn man sich mit der Lebensgeschichte der Ehehälfte unsres Haydn beschäftigt. *Maria Magdalena Lipp* (1745—1827) wurde 1768 seine Frau. Ihr Vater Franz Ignaz Lipp war Kammerdiener und zweiter Hoforganist mit monatlich 14 fl. Gehalt, und der Erzbischof hatte sie in Italien im Gesange ausbilden lassen. In Salzburg herrschte damals, besonders in Musikerkreisen, ein lustiges, sorgloses Treiben. Der fünfte Teil der Bewohner lebte von einem Ruhegehalte oder von Gnadengeschenken. Dennoch fand man das Theater und die Wirtshäuser täglich gefüllt. Die Gehälter waren klein. Bittgesuche um eine Unterstützung wurden deshalb fast nie abgeschlagen, doch war sie stets nur gering, da alles ja von der Hand in den Mund zu gehen pflegte. — Maria Magdalena hat auch gar oft Bittgesuche abgeschickt. Zunächst, als sie 1764 von Venedig zurückkam, bat sie um gnadenweise Zahlung des halbjährigen Hauszinses von 12 fl. Und das wiederholte sich in den beiden folgenden Jahren. Als sie 1765 mit jährlich 100 fl. und einer Mafs Tiroler Wein täglich angestellt wurde, versprach sie, die „Höchste gnad mit täglichem gebett und sonstigen wohlverhalten möglichst zu verabdienen". Vom folgenden Jahre ab erhielt sie 120 fl. Gehalt, und ihre vielfachen Bittgesuche sind von der Zeit an mit dem Titel Hofsingerin unterzeichnet. Im August 1768 verheiratete sie sich mit M. Haydn, dem sie ein einziges Kind, Aloysia Josepha, schenkte, das nur ein Jahr alt wurde. — Mozart schreibt aus Paris 1778 ironisch an Bullinger: „Mich wundert, dafs die Haydn durch ihr beständiges Geifseln, Peitschen, Cilicia tragen, übernatürliches Fasten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht schon längst verloren hat." Wie er das meinte, ergeben noch vorhandene hofrätliche Dekrete. Denen zufolge erklärte sich Michael Haydn 1786 bereit, die von seiner Frau gemachten Schulden von 419 fl. durch einem monatlichen Besoldungsabzug von 8 fl. 20 Kr., also einem Viertel seines Gehaltes, tilgen zu lassen. Aber 1791 hat sie schon wieder 112 fl. Schulden beim „Tandler"; 1794 sind es gar 297 fl. 2 Kr. und 1801 abermals 198 fl. 27 Kr. Da macht Maria Magdalena eine Erbschaft, die zur Befriedigung ihrer Gläubiger ausgereicht zu haben scheint. Im Jahre 1803 wird sie mit monatlich 12 fl. pensioniert und bekommt als Ablösung für die tägliche Mafs Tiroler Wein jährlich 48 fl. Sie scheint eine recht leichtlebige Künstlernatur gewesen zu sein, denn als sie schon über fünfzig Jahre alt war, wurde sie noch von den „Tandlern" verklagt. Man hörte indes nicht, dafs ihr anspruchsloser, pflegmatischer Gatte sich ihre Genufs- und Putzsucht zu Herzen gehen liefs.

Die Salzburger zollten namentlich dem alternden Haydn Anerkennung und Verehrung. Die Akademie in Stockholm ernannte ihn 1805 zu ihrem Mitgliede. Damals war er mit der Komposition eines zweiten Requiems beschäftigt, und seine Ahnung trog ihn nicht, dafs er es gleich Mozart wohl zur eigenen Todesfeier schreiben werde. Am 10. August 1806 verschied er, und das Requiem blieb

[1]) In den Denkmälern der Tonkunst in Österreich. Herausgegeben von *Guido Adler*. Wien, Artaria & Co.

unvollendet. Auf dem Friedhofe St. Peter wurde Michael Haydn begraben. Seine Frau verkaufte seinen Schädel an den Pfarrer Rettensteiner zu Armsdorf bei Salzburg, einen Benediktiner-Pater, mit dem Haydn innige Freundschaft geschlossen hatte. In einem kleinen Kreise von Bekannten, für den er auch die vierstimmigen Lieder schrieb, verlebte er bei ihm viele frohe Stunden. So hatte er es denn auch schmerzlich empfunden, dafs der Freund 1803 nach Seewalchen in Oberösterreich versetzt wurde. — Rettensteiner liefs in seinem Zimmer im Stift Michaelbeuern eine Krypta machen und setzte die Reliquie darin feierlich bei. Heute ist keine Spur davon mehr vorhanden. Nur die Beschreibung der Feierlichkeit findet man noch dort. — So ruht denn Michael Haydn ohne Schädel in seinem Grabe. Und sein Leichnam mufste der Maria Magdalena noch schaffen, was er ihr bei Lebzeiten so reichlich zu spenden hatte — Geld! In der Kirche St. Peter errichtete man ihm ein Grabmal. Im Stift befindet sich auch sein Bildnis. — Wem es von unsern Lesern vergönnt sein wird, in diesem Sommer die entzückende Mozartstadt zu besuchen, der läfst wohl den St. Peterskeller nicht aus. Dann mag er sich auch nach den Spuren Michael Haydns umschauen.

Die Lustige Witwe hat den Gatten 21 Jahre überlebt und in der ersten Zeit nach seinem Tode noch manches Gnadengesuch abgefafst, bis sie zu ihrer jährlichen Pension von 192 fl. noch monatlich 12 fl. als Konzertmeisterswitwe erlangt hatte, der Kaiser ihr für das erste Requiem 600 fl. senden liefs und der Fürst Esterhazy sie für Haydns musikalischen Nachlafs, den sie ihm zugesandt hatte, mit einer lebenslänglichen Rente bedachte. Da war es denn wohl nicht mehr nötig, bei den Tandlern Schulden zu machen.

In dem thematischen Verzeichnisse der Instrumentalwerke M. Haydns findet man 52 Sinfonien verzeichnet (2- und 3-, meist 4- und 5sätzige) 5 Konzerte für Violine, Orgel, Klavizimbel usw., 10 Märsche, eine lange Reihe Menuette, Ballos, Serenaten, Cassationen, Divertimentos, Notturnos, Quintette, Quartette, Sonaten für Streichinstrumente, Präludien für die Orgel zu den 8 Kirchentönen, Klaviervariationen usw., im ganzen 136 Opera. Seine Messen, Gradualien und Offertorien sind in der katholischen Kirche noch sehr lebendig. Lange vor Zelter schrieb er auch schon Männerquartette, die jedoch vergessen (aber noch vorhanden) sind. Er soll grofsen Wert auf die Texte gelegt und sogar behauptet haben, er würde Oratorien schreiben, wie die seines Bruders, wenn man ihm nur gute Texte gäbe. Dr. *L. H. Pergers* Charakteristik der Kompositionen M. Haydns lautet in kurzer Zusammenziehung folgendermafsen: Er ist kein Bahnbrecher und kein Vollender, hat aber den neuen Formen zur Anerkennung verholfen. In den frühsten Werken schon findet sich in der Sinfonie das Menuett und der regelmäfsige Sonatensatz. Die Finales bringen oft kunstvolle Fugatos in Sonatenform, wie z. B. die von *O. Schmid* herausgegebene in Cdur vom Jahre 1784. Mozart scheint von ihm Anregungen für die Sinfonien empfangen zu haben. Er schreibt meist homophon und verteilt das thematische Material nur selten unter die Stimmen. Seine Erfindung ist in den langsamen Sätzen am gröfsten. Gern verziert er die Melodie mit Koloraturen. Sonst liebt er das Einfache. Meist ist er nicht ernst, kann es aber sein und entwickelt dann grofse kontrapunktische Kunst. Er hält auf harmonische Schlichtheit und bewegt sich am liebsten in Tonica, Ober- und Unterdominante. Seine Kompositionen haben nie mehr als 4 Vorzeichnungen, allermeist keine oder nur eine oder zwei. Klarinetten und Pauken verwendet er in den Sinfonien nicht. Die erste Violine ist stets die Hauptstimme, der Bafs bleibt einförmig. Die zweite Geige ist an die erste, Bratsche und Fagott sind meist an den Bafs gebunden. Oboen und Flöten halten es entweder mit den Violinen oder mit den Hörnern, die gleich den Trompeten fast ausschliefslich auf die Naturtöne angewiesen sind und nur für Harmonie und Rhythmus verwendet werden. — Von einer namhaften Entwicklung M. Haydns kann man nicht sprechen. In Wien hatte die Musik Fortschritte gemacht, die auf Salzburg noch ohne Einwirkung blieben. An sich aber war Michael Haydn ein hochansehnlicher Meister, dessen Werke (mit Auswahl) die Veröffentlichung verdienen, die ihnen jetzt zu teil wird.

R. F.

Der Wiener Konzertverein in München.

Es ist selten, dafs ein auswärtiges Sinfonieorchester München besucht. Fremde Dirigenten kennen zu lernen, haben wir in diesen Zeiten des Reisedirigententums zwar ausreichende Gelegenheit. Aber sie kommen meist allein und benutzen als Medium ihrer künstlerischen Absichten eines unsrer beiden hiesigen Orchester. Schon darum bedeutete das Konzert, das von dem Orchester des Wiener Konzertvereins am 25. April im Odeon gegeben wurde, ein Ereignis seltener Art. Und der ganz gewaltige Erfolg, den die Wiener Künstler hatten, gab vollends diesem Ereignis den Charakter des Ungewöhnlichen und Aufserordentlichen. Kaum ein einziges Mal im Verlaufe dieser an genufsreichen Abenden gewifs nicht armen Konzertsaison hatte man einen gleichen Enthusiasmus des Publikums erlebt. Und was mehr besagt: kaum irgend einmal sonst befand sich das Urteil der Sachverständigen und Kenner in so vollständiger Übereinstimmung mit dem Empfinden der Menge.

Bis zum Jahre 1899 gab es in Wien nur ein einziges ständiges Orchester, das für die Pflege der ernsten und höheren Kunstmusik wirklich in Betracht kam: das k. k. Hoforchester. Je mehr sich das Konzertleben entwickelte, desto weniger konnte diese Körperschaft, deren Kräfte überdies durch den Operndienst fast völlig in Anspruch genommen waren, den stetig wachsenden musikalischen Bedürfnissen der Anderthalbmillionenstadt genügen. 1899 erfolgte die Gründung des „Neuen Philharmonischen Orchesters“ und im folgenden Jahre wurde auf Anregung einiger Wiener Kunstfreunde der „Wiener Konzertverein“ ins Leben gerufen, der dem neuen Orchester eine sichere materielle Basis und gleichzeitig eine erfolgversprechende Organisation seiner Veranstaltungen verschaffen sollte. Dieser Verein zählte bereits im ersten Jahre ungefähr 1200 den besten Bürgerkreisen Wiens angehörende Mitglieder, die durch jährliche Beiträge und Subskription auf die vom Verein veranstalteten Konzerte die finanzielle Existenz des Orchesters vollständig sicher stellten.

Im Mittelpunkte der künstlerischen Tätigkeit des Wiener Konzertvereins steht die Veranstaltung zweier Cyklen von je sechs Sinfoniekonzerten im Abonnement, denen sich mehrere aufserordentliche Sinfoniekonzerte anzuschliefsen pflegen. Weiterhin werden während der Wintersaison wöchentlich zwei populäre Orchesterkonzerte veranstaltet. In den letzten Jahren hat der

Verein seinen Wirkungskreis noch erweitert durch Veranstaltung von Konzerten für die Mittelschulen und für die Arbeiterschaft Wiens. Aufserdem wirkt das Orchester bei zahlreichen, von anderen Unternehmungen veranstalteten Konzerten mit. Im Sommer siedelt der Kern des Orchesters als Kurkapelle nach Kissingen über, und eben diese Übersiedelung gab den Wiener Künstlern die äufsere Veranlassung zu dem Auftreten in München, das zu einem so aufserordentlichen künstlerischen Triumphe werden sollte.

Das Verdienst, das Wiener Konzertvereins-Orchester zu dem gemacht zu haben, was es heute ist, darf vor allem der Mann für sich in Anspruch nehmen, der seit 1900 als erster Dirigent an seiner Spitze steht: *Ferdinand Loewe*. Dieser ernste und idealgesinnte Künstler wurde 1865 in Wien geboren. Seine musikalischen Studien machte er auf dem Konservatorium seiner Vaterstadt, wo er in Harmonielehre und Kontrapunkt Schüler von Anton Bruckner war, während er im Klavierspiel und in Komposition den Unterricht von Josef Dachs und Franz Krenn genofs. 1883 wurde er Lehrer für Klavierspiel (späterhin auch für Chorgesang) an derselben Anstalt, die er eben erst absolviert hatte und an der er nun volle 13 Jahre, bis 1896, verblieb. Von ganz besonderer Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung wie für seine spätere künstlerische Betätigung sollten die Beziehungen werden, die sich zwischen ihm und seinem Lehrer Bruckner anknüpften. In der Propaganda für die damals nur erst von sehr wenigen in ihrer ganzen Gröfse erkannte Kunst Bruckners, in dem unermüdlichen selbstlosen Eintreten für das geniale Schaffen des Meisters, der so schwer um seine Anerkennung zu kämpfen hatte, gewann sich Loewe eine Aufgabe fürs Leben, ein ideales Strebensziel, dessen energische Verfolgung ihm in erster Linie den Platz in der Musikgeschichte unserer Tage sichert, den ihm heute kein Urteilsfähiger streitig macht.

Zunächst wirkte Loewe für die Brucknersche Sache, ähnlich wie sein verstorbener Freund Josef Schalk, und zusammen mit ihm in dem internen Kreise des Wiener akademischen Wagner-Vereins. Erst 1892, während der Wiener Theater- und Musikausstellung, war es ihm vergönnt, zum ersten Male als Orchesterdirigent, und zwar gleich mit einem Brucknerschen Werke (der 3. Sinfonie in D moll) vor die Öffentlichkeit zu treten. War dieses Dirigenten-Debut schon ein gewaltiger Erfolg, so erregte in der Folge dann die mustergültige Aufführung des Lisztschen „Christus", die er 1896 in einer Veranstaltung des Wiener Leo-Vereins dirigierte, geradezu Aufsehen. Bald darauf (1897) erfolgte seine Berufung nach München, wo er ein Jahr lang als Nachfolger Hermann Zumpes das Kaim-Orchester leitete. Die unvergefsliche Aufführung der 5. Sinfonie in B dur von Bruckner, die er damals zum ersten Male in München herausbrachte und unter immer steigender Teilnahme der Musikfreunde wie des grofsen Publikums mehrere Male innerhalb der Saison wiederholen mufste, ist uns allen noch in frischer, unverblafster Erinnerung. 1898 zog Gustav Mahler den so rasch zu Ansehen gelangten Künstler an die Hofoper nach Wien; doch gab Loewe die seinem künstlerischen Naturell wenig entsprechende Tätigkeit am Theater bald wieder auf. Als im Jahre 1900 der Wiener Konzertverein ins Leben trat, da war es eigentlich selbstverständlich, dafs man Loewe die Leitung des neuen Orchesters übertrug. Und wie der Verein in ihm den richtigen Mann gefunden hatte, so war auch dieser Mann jetzt an die Stelle gekommen, an der er, wie kaum sonst irgendwo, Gelegenheit hatte, seine künstlerische Individualität in ungehemmt freier Betätigung voll zu entfalten und erfolgreich im Dienste der künstlerischen Ideale zu wirken, denen sein Leben geweiht ist. Rudolf Louis.

Friedrich Riegel †.

Professor *Fr. Riegel*, seit 44 Jahren Kantor und Organist an der Matthäuskirche in München, ist im vorigen Monate im 82. Lebensjahre gestorben.

Riegel wurde in Regensburg geboren. Seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er daselbst von Mettenleiter. Später besuchte er das Lehrer-Seminar zu Altdorf bei Nürnberg, hierauf die k. Musikschule in München, wo er im Orgelspiel von Herzog unterrichtet wurde. Nach seinem Austritt gab er in München Privatunterricht im Klavierspiel, wurde dann Organist an der Barfüfserkirche zu Augsburg und nach dem Tode des bekannten Drobisch 1854 Kapellmeister an den protestantischen Kirchen daselbst. Schon nach zwei Jahren erhielt er einen Ruf als Kantor und Organist an der Münchener Matthäuskirche. Durch den damaligen Direktor der Anstalt, *Franz Haufer*, erhielt er die Stelle als Lehrer des Orgelspiels an der Musikschule, welche er aber nach Umgestaltung der Anstalt durch Richard Wagner wieder verlor.

Riegel hat mehrere Hefte Orgelstücke, eine gröfsere Anzahl von Kirchengesängen, darunter auch ein Miserere, welches bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschienen ist, herausgegeben. Durch die musikalische Redaktion des Schöberleinschen Werkes: Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs, Göttingen bei Vandenhock & Ruprecht, 1864 — hat er sich namentlich ein bedeutendes Verdienst erworben. Als Organist war er besonders tüchtig im Vortrag Bachscher Fugen und Choralvorspiele.

Viele Jahre hindurch war er auch Leiter des Männergesangs des protestantischen Arbeitervereins, der bei seiner Bestattung den Grabgesang übernahm.

Riegel war ein einfacher, bescheidener Künstler von treuer Pflichterfüllung. H.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Mai. Wie ein unangenehmer Traum tritt uns noch zuweilen die Erinnerung an das Gastspiel der Oper von Monaco vor die Seele. Bald wird sie verwischt sein. Aber hier mufs doch noch ordnungsgemäfs von ihrer letzten Tätigkeit berichtet werden. — Theodora, das unangenehme Theaterstück *V. Sardous*, hatte *Xavier Leroux* in Musik gesetzt, und unter seiner eigenen Leitung erlebte es hier die erste Aufführung in Deutschland. Der Schüler Massenets ist als Komponist nicht ungeschickt verfahren. Das Orchester gibt ein breites Stimmungsgewebe, in das die Singstimmen kurze melodische Phrasen verzeichnen. Einförmig aber und ohne zu individualisieren, fliefst die Musik meist dahin. An der Leiche des Marcelles aber verfällt sie eine Zeitlang in die klagende Tristanweise.

Für diese Theodora hätte eine Lucrezia Borgia-Musik gepafst. Das Gewand in Massenetscher Art kleidete sie nicht. Frau *Heglon* von der Grofsen Oper in Paris sollte — und wollte wohl auch — uns in Erstaunen setzen, indem sie die Theodora hier verkörperte. Doch nicht ihre Stimme, nicht ihre Empfindung machten auf unsere Ohren und Herzen einen Eindruck. Gern aber blickte man auf die hohe Gestalt und die schönen Kostüme. — Dann kam der letzte Abend. Zunächst brachte er den ersten Akt von Samson und Delila. Da konnte man die Pariser *Heglon* mit der Berliner *Goetze* vergleichen. Und unsern Chor mit dem aus Monaco! Wieder kostete der Parkettplatz, wie an den früheren Gastspielabenden, 25 Mark. Wieder safs der Fürst mit dem Schwarzen Adlerorden neben dem Kaiser. Im ersten Range aber befand sich *St.-Saëns*, der es noch vor einigen Jahren weit von sich gewiesen hatte, hier einer Aufführung seiner langstieligen, dickflüssigen Oper beizuwohnen und dabei stolz ausrief: „Chauvin je suis né, chauvin je resterai!" Auch *Massenet* war dort zu schauen. Der 3. Akt seiner Herodiade wurde gegeben, ein weiches, schwaches Tongebilde. Fräulein *Grandjean* — eine Bayreuther Venus! — durchzitterte mit heftigem Tremolo die Kantilenen der Salome. — O *Richard Straufs!* O *Emmy Destinn!* Wer dürfte es wagen, nach diesem Akte etwas gegen unsre Salomemusik und unsre Salomesängerin zu sagen! Aber das Haus jubelte den französischen Sängern und den Tonsetzeru zu, die sich erhoben und nach allen Seiten hin verbindlich dankten. Einem konnte man nicht mehr zujubeln an diesem Abende, und der allein hätte es verdient: *Gioacchino Rossini.* Stücke seines Barbier gelangten zur Darstellung. Es war Stil darin. *Titta-Ruffo* gefiel als Barbier, *Pini-Corsi* als Bartolo, *Chaliapine* als Basilio, so ziemlich auch die *Storchio* als Rosina, gar nicht aber Herr *Gluck* als Almaviva. Dennoch waren die Barbierszenen am Schlusse noch ein Lichtblick. Und als man den liebenswürdigen Rossini hörte, vergafs man Boito, Leroux, St. Saëus und Massenet. — Jetzt haben die Unsern in der Oper wieder das Wort, und das ist gut. Neues zwar gibt es nicht mehr in dieser Spielzeit. Aber Salome erscheint wöchentlich dreimal auf der Szene. Fräulein *Rose* hat augenblicklich die Titelrolle inne und ist darin gar nicht übel. In der letzten Hälfte des Werkes, nach der seelischen Wandlung der Salome, erscheint sie sogar poetischer, als die augenblicklich von den Parisern in dieser Rolle gefeierte *Destinn*, die zwar viel Stimme und Rasse, aber nur wenig Herz hat.

Der Opernhäuser sind wieder weniger in unsrer Stadt geworden. Das Neue Königliche Operntheater (Kroll), das in den letzten zwei Jahren während des Sommers Opern aufführte, gibt jetzt Operetten. Das Theater des Westens ebenfalls. Sein früherer Tenorbuffo *Below* pachtete es im vorigen Herbste, mufste es aber vor zwei Monaten bereits abgeben. Da spielte er denn mit seinem Opernpersonal im Deutsch-Amerikanischen Theater, darauf in der Komischen Oper. Die Vorstellungen hörten jedoch schon nach wenigen Wochen auf. Eine Summe von weit über 200 000 Mark ist bei diesen Unternehmungen, deren Erfolglosigkeit vorherzusehen war, verloren gegangen. Nun haben wir, bis die in London gastierende Gesellschaft der Komischen Oper ihr künstlerisches Heim wieder beziehen wird, nur eine Privatoper, das Lortzing-Theater. Es gibt ganz achtbare Vorstellungen, etwa so, wie man sie in einem mittleren Stadttheater zu hören pflegt. Da es aber im letzten Halbjahre schon dreimal seinen Direktor wechseln mufste, scheint es sich doch nicht aus den Einnahmen erhalten zu können. Wie ich das von jeher behauptete: eine Oper vermag ohne staatlichen oder städtischen Zuschufs nicht zu bestehen. Namentlich keine zweite Oper neben einer fest gegründeten.

Das Philharmonische Orchester feierte sein 25-jähriges Jubiläum. Am 1. Mai 1882 hatte sich ein grofser Teil der Mitglieder der damaligen Konzerthauskapelle von dem Kapellmeister *B. Bilse* losgemacht und bildete ein eigenes Orchester, das zunächst *L. v. Brenner* leitete. Im Herbst desselben Jahres konzertierte es zum ersten Male im Skating-Rink, aus dem bald die Philharmonie entstand. *Klindworth*, *Wüllner*, *v. Bülow*, *Nikisch* waren die vornehmsten Leiter der grofsen Philharmonischen Konzerte, neben denen die viel wichtigeren populären Aufführungen herliefen. Diese wurden namentlich von *Mannstädt*, *Kogel*, *Rebicek* und *Scharrer* geleitet. Als Begleitkörper für die grofsen Solisten- und Gesangsvereinskonzerte war die Philharmonische Kapelle unentbehrlich. — Die Körperschaft leitet sich selbst, hat sich eine gesicherte Existenz errungen und besitzt bereits eine Unterstützungs- und Pensionskasse. — Mit zwei Konzerten beging das Orchester nun seine Jubiläumsfeier. Im ersten zeigte es sich in seiner Vortrefflichkeit als Begleiter. Es fand in der Singakademie unter der Leitung des Prof. *G. Schumann* statt. Sein Programm lautete: „Nun ist das Heil", Kantate von J. S. Bach, Deutsches Requiem von J. Brahms und Klavierkonzert in Es dur von L. v. Beethoven, das Prof. *Schumann* spielte und wobei Musikdirektor *Scharrer* dirigierte. Das Konzert des folgenden Tages leitete Prof. *A. Nikisch.* Es fand in der Philharmonie statt und brachte die erste Sinfonie von J. Brahms und die Neunte Sinfonie von L. v. Beethoven.

Pietro Mascagni und *Edvard Grieg* konzertierten mit dem Philharmonischen Orchester. Bei beiden zeigte der grofse Saal manchen leeren Platz. Der Italiener schwingt den Taktstab natürlich mit grofser Lebendigkeit, aber auch oft gezierten Bewegungen. Er führte Beethovens c moll-Sinfonie so ausdrucksvoll vor, dafs man wohl merkte, wie er in ihren Geist eingedrungen ist, wenn er auch die Zeitmafse für unser Empfinden etwas zu frei und etwas zu langsam nahm. Doch er grübelte nicht daran und brachte sie — er dirigierte auswendig — sozusagen wie ein Vollblutmusiker heraus. Ganz prächtig führte er auch des Berlioz Rakocymarsch vor. Dagegen kam das seichte Unterhaltungsstück des St.-Saëns „Spinnrad der Omphale" nicht zierlich genug zu Gehör. Seine eigenen Kompositionen bedeuteten nicht viel. Die Ouvertüre zur Oper Le Maschere ist ein flottes, aber unpersönliches Stück. Das Intermezzo aus der Oper Amica erscheint wie eine grofse Schale ohne Kern. Als der Beifall am Schlusse des Konzerts nicht schweigen wollte, liefs Mascagni, verständnisvoll, das Cavalleria-Intermezzo spielen. Und als das Klatschen nach demselben noch stärker einsetzte, war er so einsichtig, dafür lediglich mit einer Verbeugung zu danken. — Herr *Grieg* brachte uns als Neuheiten ein paar hübsche Märsche und ein sinniges Charakterstück. Leider auch ein Melodram, Bergliot, das aber gar nicht gefiel. *Ellen Gulbranson* sang ansprechende Lieder. *Halfdan Cleve* trug das a moll-Klavierkonzert vor. Die Stimme jener erschien etwas verblüht, das Spiel dieses ziemlich farblos. Bedeutendes hatte uns der Norweger nicht zu bieten, aber Gefälliges. Man spendete ihm sehr lebhaften Beifall. Rud. Fiege.

Dresden. Ein kleiner Nachtrag aus dem Bereiche des Konzertlebens am Ausgang der eigentlichen Saison und ein kurzer Bericht über das, was uns unsre Oper in der letzten Zeit bot, das ist alles, was der Schreiber dieser Zeilen seinen Lesern diesmal aufzutischen vermag. Als er das letztemal an dieser Stelle das Wort hatte, waren die drei „Schlufskonzerte" gröfseren Stils, für ihn noch in Sicht gewesen, über die er jetzt referieren kann. Es waren dies das letzte der 12 grofsen Sinfoniekonzerte unsrer Kgl. Kapelle im Opernhause, der letzte der Aufführungsabende des Tonkünstlervereins und das Orchester-Konzert, das Pietro Mascagni mit der Chemnitzer Stadtkapelle im Gewerbehaus gab. Im ersteren spielte man aufser Beethovens A dur-Sinfonie *Richard Straufs'* „Don Juan" und stellte uns die Pariser Pianistin Madame *Wanda Landowska*, wie der Name sagt, Polin von Geburt, vor. Für Straufs' „Don Juan" können wir uns offen gestanden nicht erwärmen. An dieser Tondichtung vermissen wir vor allem die klare Disposition des Inhalts, die z. B. „Tod und Verklärung" im höchsten Mafse zu eigen ist. Im „Don Juan" verlieren wir mehr wie einmal den „Faden", wissen nicht, was der Komponist eigentlich ausdrücken will. Das Sprunghafte, das ohnedies in Straufs lebt, in dem absoluter Musiker und Programmmeister sich mitunter zum Nachteil der Hörer gleichsam ablösen, tritt hier besonders stark hervor. Und das ja auch nicht ohne Grund, da Lenau's farbenschimmernde Dichtung, die ihm die „poetische Idee" bot, selber der vollen Klarheit der letzteren ermangelt. Trotz einzelner Schönheiten, namentlich in den lichteren, lyrischen Episoden, sagt uns diese erste dem „Herrenmenschentum" Nietzscheschen Provenienz ihren Tribut zollende Tondichtung nicht viel. Madame *Landowska* nun war die Instrumentalsolistin der in Rede stehenden Veranstaltung. Die Künstlerin kultiviert als Spezialität den Vortrag alter Klaviermusik auf einem eigenes zu dem Zwecke von der Firma Pleyel in Paris erbauten Clavecin. Damit war sie natürlich in den weiten Räumen unseres Opernhauses und unmittelbar nach Straufs! — fehl am Ort. Man hätte gewünscht in kleinerem Rahmen die hübschen, wertvollen alten Sachen und Sächelchen auf der — man verzeihe uns das kecke Wort! — „Drahtkommode" zu hören. Indessen da Madame *Landowska* zuvor Mozarts Es dur-Konzert auf einem modernen Konzertflügel gespielt hatte, war ihr immerhin Gelegenheit geboten gewesen, sich auch im „Lichte der Neuzeit" als treffliche Pianistin, der vor allem Stilgefühl nachzurühmen ist, zu zeigen. Dem letzten Aufführungsabend des Tonkünstlervereins uns zuwendend, so war er dem Andenken Brahms gewidmet. Der Verein hatte besonderen Grund, des 10-jährigen Todestages des Meisters (3. April) zu gedenken, sofern dieser einst erst sein Gast gewesen, dann sein Ehrenmitglied geworden war, worüber der, dem es von Interesse ist, Näheres in der Festschrift findet, die der Unterzeichnete im Jahre 1904 aus Anlafs des 50jährigen Bestehens des Vereins schrieb. Die Feier wurde eröffnet mit der A dur-Serenade op. 16 für Blasinstrumente, Bratschen, Celli und Bässe, jenem Werke, das man auch bei Anwesenheit des Meisters im Verein (24. Februar 1882) gespielt hatte. Dann sang Herr Hofopernsänger *Plaschke* das Lied „Verrat" (aus op. 105) und zwei der „ernsten Gesänge" (op. 121). Den Schlufs aber bildete das Klavierquartett in G moll. Also ein Programm, das sich so sehen, als hören lassen konnte! Das andere „Konzert", dessen noch zu gedenken ist, war das Pietro Mascagnis. Um es rückhaltlos auszusprechen: als Komponist versagte der Maëstro, aber als Dirigent zog er sich sehr gut aus der Affäre. In ersterer Eigenschaft rettete noch das bekannte „Intermezzo" aus der „Bauernehre" seine Ehre, aber die anderen Stücke aus den neueren Werken („Amica", „Maschere" usw.) waren recht schwach. Hingegen, wie gesagt, schnitt der übrigens als eine sympathische Persönlichkeit noch von seinem Gastauftreten im Opernhaus her bekannte Maëstro als Orchesterleiter recht günstig ab. Und dabei dirigierte er Beethoven, die C moll-Sinfonie! — Wenn wir an Mr. Chevillards (Lamoureux-Orchester) typisch französische Auffassung dachten, stieg Mascagni sogar gewaltig. Von Kleinigkeiten abgesehen — er nahm u. a. den langsamen Satz etwas zu getragen — war das eine Wiedergabe des herrlichen Werkes, die, temperamentvoll gewifs, aber doch von Stilgefühl und echt musikalischem Empfinden Zeugnis ablegte.

Von Mascagni zur „Oper", der Schritt ist nicht grofs, sofern er ihr ja doch seinen „Namen" dankt. Da war es nun ziemlich still bei uns, wenigstens „Taten" gab es keine besonderen. Die Neueinstudierung des „Hans Heilig" wird man bei einem so gut fundierten Institut wie dem unsern als solche nicht gelten lassen mögen. Diesem Werke begegnete man gern wieder einmal. Der „Wagnerianismus" — nicht die berechtigte Wertschätzung des Schaffens des Bayreuther Meisters — hat es etwas in den Hintergrund gedrängt. Zu Unrecht. Wir meinen geradezu, nächst dem „Freischütz" ist der „Hans Heilig" die vielleicht deutscheste romantische Oper, die wir besitzen. Ist es doch ein Irrtum zu meinen, Wagner hätte das Deutschtum gleichsam gepachtet, erst durch ihn hätten wir eine spezifisch deutsche Oper erhalten. Wir verkennen gewifs die grofsen Verdienste dieses Meisters um die Wiederbelebung deutscher Sagen usw. nicht. Aber wir vermögen uns doch auch nicht der Wahrnehmung zu verschliefsen, dafs das romanische Element bei ihm etwas mehr wie nötig Platz gewann und dafs er eben doch, mit Nietzsche zu reden, „vor dem Kreuze des Mittelalters" niedersank. Grade bei Marschner nun begegnen wir noch jenem und gesunden urdeutschen Zug, der Weber zu eigen war. Für beide gab es noch keinen Schopenhauer, keine „Erlösungsidee", auch keinen Wunderglauben. Nicht wie bei Wagner wird der Gegensatz von Zauberwelt und Wirklichkeit (vide z. B. „Lohengrin") geflissentlich, um der poetisch-ästhetisch-einheitlichen Wirkung willen, vermieden, vielmehr benützten sie den Kontrast zwischen der Geisterwelt und der realen zur Erlangung dramatischer Gegenüber. Man denke z. B. speziell im „Hans Heilig" an die wirksamen Gegensätze, die sich aus der scharfen Trennung der düsteren Unterwelt und ihrer Bewohner, von dem sonnenbeglänzten Leben und Treiben der Menschen umgaben. Das durchaus vernunftgemäfse urdeutsche künstlerische Denken und Fühlen, das sich hier kundgibt und in musikalisch gediegener, gesunder, fast derber Weise ausspricht, ist es, was uns den „Hans Heiling" lieb und wert macht und ihn uns unmittelbar hinter den „Freischütz" rangieren läfst. Wie hier in guter Aufführung geboten — leider nur gab diemal Herr *Perron*, vielleicht jetzt der beste Heiling der deutschen Bühne, die Titelrolle nicht — wird das Meisterwerk Marschners überall den Ruhm seines Schöpfers verkünden. Was uns nun sonst noch zu berichten obliegt, läfst sich in die wenigen Worten zusammenfassen: der Rest waren Gastspiele. Auf Engagement gastierten ein Fräulein *van Dresser* und eine Frau *Boehm van Endert*, beide für

das jugendlich-dramatische Fach. Beide wurde engagiert, obwohl sie nicht eben hervorragende Qualitäten mitbringen. Letztere besitzt indessen fast noch weniger. Angenehme Erscheinung und ein gewisses Spieltalent lassen sie aber für kleinere gute (Hof)-Bühnen recht geeignet erscheinen. Auf einem andern Blatt stand das Gastspiel von Frau *Aino Akté*-Paris als Salome. Die Leutchen stritten sich bei uns, ob die Künstlerin mit oder ohne — Trikot aufgetreten sei. Jedenfalls spielte sie mit schonungslosem und doch nicht unschönem Realismus im Äufseren und in den Bewegungen einer glitzernden Schlange zu vergleichen, die Rolle der wolllüstigen Herodias-Tochter. Darstellerisch eine faszinierende, selbst den hysterisch-krankhaften Zug, der der Gestaltet anhaftet, nicht aufser acht lassende Leistung. Allerdings schade um das weiche, lyrische Organ, das ungleich mehr für die süfse „Confektmusik" eines Gounods, als für die gepfefferte Straufssche „Übermusik" geschaffen ist. Otto Schmid.

Erfurt. Am 21. April erfolgte in Gegenwart des Komponisten die Uraufführung des Oratoriums „Gottes Kinder", für gemischten Chor, Kinderchor, Soli, grofses Orchester von *Wilhelm Platz* (Stuttgart). Das neue Werk errang unter der energischen und verständnisvollen Leitung des Kgl. Musikdirektors *Karl Zuschneid* (Erfurt) — der bekanntlich zum Herbst die Leitung der Hochschule für Musik in Mannheim übernehmen wird — einen guten Erfolg. Der vom Komponisten selbst zusammengestellte Text lehnt sich in der Hauptsache an die Worte der hl. Schrift an, ohne dabei irgendwelchen konfessionellen Grundsätzen und Dogmen Ausdruck geben zu wollen. Die Instrumentation ist bei allem Reichtum und aller Vielfarbigkeit keineswegs überladen. Vor allem wird im Gegensatz zu vielen neueren Chorwerken der menschlichen Stimme eine besonders eingehende, wirkungsvolle Behandlung zu teil.

Die Wiedergabe in Erfurt verdient, wie schon angedeutet, vollste Anerkennung, zumal wenn man die mancherlei Schwierigkeiten der Einstudierung (wenige Orchesterproben) und die akustischen Verhältnisse des Aufführungsortes in Betracht zieht.

Die dankbare Partie des Christus hatte Kammersänger *Strathmann* (Weimar) übernommen, den Evangelisten sang Pastor *Weifsgerber* (Arnstadt) und in einigen stimmungsvollen Quartett- und Doppelquartettsätzen boten, gleich den beiden vorgenannten, Frau *Quensel* (Weimar) und Fräulein *Schenk* (Weimar) recht Gutes. Die sehr gut einstudierten Chöre machten tiefen Eindruck auf die Zuhörerschaft. Besonders erwähnt seien nur „O Lamm Gottes" (Soli und Chor), der Eingangschor zum dritten Teil in seiner mächtigen, altertümlichen Gestaltung, ein packendes Chorfugato „Herr, ja! Ich glaube" im gleichen Teil und die beiden machtvollen Schlufschöre. Das Orchester (Kapelle des 71. Infanterie Regiments durch Mitglieder der Weimarer Hofkapelle) löste seine Aufgabe in recht zufriedenstellender Weise.

Der zornige Nikisch. Im ersten Konzert mit nur russischer Musik, welches am 16. Mai in Paris stattfand und von *Arthur Nikisch* dirigiert wurde, sang auch der gefeierte Bassist *Tschaliopin* und wurde vom Publikum, Großfürstin Wladimir voran, so gefeiert, daß der Beifall und Jubel kein Ende nahmen. Nikisch betrat das Dirigentenpodium, um die letzte Nummer des Konzerts, Glucks „Komarinskaja" zu dirigieren. Wiederholt gab er das Zeichen zum Beginne, ohne daß das Publikum mit seiner Beifallsorgie aufgehört hätte. Das brachte Nikisch in Zorn; und er sowohl wie auch die Musiker verließen den Saal und bereitete so dem Konzert ein vorzeitiges Ende zur großen Verblüffung des Publikums.

— *Dietrich Buxtehudes* zweihundertjähriger Todestag war am 9. Mai d. J. Buxtehude war ein hochangesehener Orgelmeister und Komponist seiner Zeit, der von 1668 bis zu seinem Tode in Lübeck lebte. Bekannt ist, daß Bach von Arnstadt aus 1705 zu Fuß nach Lübeck pilgerte, um den berühmten Meister zu hören. Auch Händel und sein Freund Mattheson hatten von Hamburg aus Beziehungen zum Lübecker Meister. Händel wäre wohl Buxtehudes Nachfolger geworden, wenn er sich hätte entschließen können, auf die Bedingung der Lübecker, die Tochter des Orgelmeisters zu ehelichen, einzugehen. Hätte die Jungfer Buxtehude mehr Liebreiz gehabt, so wäre vielleicht Händels Lebensgang ein anderer geworden als wir ihn kennen. Lange würde es allerdings der junge Meister in dem verhältnismäßig stillen Lübeck nicht ausgehalten haben. Dazu war er zu sehr Herrschernatur und weltmännisch veranlagt.

— Die französische Zeitschrift „Le Ménestrel" erzählt folgende „gut erfundene" Straußanekdote aus Berlin: „Bei der Wiederholung der Salome dirigierte Leo Blech und nahm einige Tempi anders als Strauß. Dieser wurde darüber ärgerlich und rief in der Pause dem Kapellmeister zu: „Lieber Herr Kollege, haben Sie die Salome komponiert oder ich?" Worauf Blech gelassen antwortete: „Gott sei dank — Sie!" Dies Geschichtchen erinnert an eins aus Liszts Weimarer Zeit. Als Liszt die erste Probe zu einer seiner sinfonischen Dichtungen hielt, wollte die Sache gar nicht klappen, und der Komponist rief ärgerlich in das Orchester hinein: „Das ist ja eine reine Katzenmusik!" worauf vom Platze des Kontrabassisten aus zum Gaudium des Orchesters und schließlich auch Liszts die Worte fielen: „Ich han se nech gemacht!"

— Im Mai waren gerade 30 Jahre verflossen, seit der berühmte Dirigent Hans Richter zum erstenmal nach London kam. Damals war er noch Kapellmeister an der Hofopera und Konzertdirigent der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Seit 1900 wohnt er ständig in Manchester und ist der gefeiertste „englische" Dirigent. Wie einst Händel, so sehen heute die Engländer Hans Richter ganz als den Ihrigen an, obwohl er die englische Sprache nur mangelhaft beherrscht.

— Richard Strauß' Salome hat in Paris eine glänzende Aufnahme gefunden. Der Komponist war Gegenstand außerordentlicher Ehrungen.

— Der Kaiser hat 8000 Mark aus Reichsmitteln der Neuen Bachgesellschaft zur Erhaltung des Geburtshauses von J. S. Bach in Eisenach zur Verfügung gestellt.

— Der XX. Deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag wird am 8. und 9. Oktober ds. Js. in Stuttgart abgehalten und damit die Feier des Jubiläums des 25jährigen Bestehens des Vereins verbunden werden. Als Hauptreferat ist für den Tag die Behandlung des Themas in Aussicht genommen: „Die Bedeutung der freiwilligen Kirchenchöre für die musikalische Erziehung des evangelischen Volkes."

— Musikdirektor *Knettel* führte in dem kleinen Bingen Bachs Matthäuspassion — nach einem uns vorliegenden Berichte — mit großem Erfolge auf.

Briefkasten.

An mehrere Herren Verleger: Die eingegangenen Neuerscheinungen werden sämtlich in der Novitätenschau angezeigt. Um die nicht zur Besprechung gelangenden Werke den Herren Verlegern zurückschicken zu können, müßten sie erst wieder von den einzelnen sie beurteilenden Herren Mitarbeitern eingezogen werden, was uns — und wohl jeder Redaktion — zu umständlich und kostspielig ist.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang.
1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 10.
Ausgegeben am 1. Juli 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Der erste Wagnersänger.** Von Erich Kloss. — **Japanische Musik.** Von A. Thierfelder. — **Lose Blätter:** Billige Komposition. Angelo Neumanns Erinnerungen an Richard Wagner, von Kurt Mey-Dresden. III. Deutsches Bachfest in Eisenach, von Franz Doering. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Hamburg, Kiel, Luzern; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Der erste Wagnersänger.

Zur Erinnerung an Josef Tichatschek.

Von **Erich Kloss.**

Am 11. Juli vor hundert Jahren wurde als Sohn des armen Webers Wenzel Tichatschke der Mann geboren, der später als der sogenannte „erste Wagnersänger" zu hohem Ruhm gelangen sollte, nämlich *Josef Tichatschke*. Des Wohlklanges wegen wandelte er später seinen Namen in *Tichatschek* um.

Das äußere Leben des Sängers verlief ziemlich einförmig und glücklich; wir widmen dem rein Biographischen am Schlusse dieses Aufsatzes einige Zeilen und beschäftigen uns zunächst mit der künstlerischen Bedeutung Tichatscheks.

Da ist es zunächst seine Stellung zu Richard Wagner und dessen Kunst, was uns hauptsächlich interessiert. Es sind darüber noch heute allerlei Irrtümer verbreitet, und es wird daher gut tun, im Interesse der historischen Wahrheit die Äußerungen der Zeitgenossen über Tichatscheks künstlerische Erscheinung zu vergleichen, um ein klares Bild zu gewinnen. Sehr dauerhaft ist z. B. die Legende, Tichatschek sei ebenso wie der beste Rienzi auch der beste Tannhäuser gewesen. Das war durchaus nicht der Fall. Wagner selbst hat uns darüber eingehend unterrichtet.

Tichatscheks Ruhm ist aber unauslöschlich verbunden mit seinem „Rienzi", dessen erster Darsteller er war. Aus dieser Zeit stammt auch sein freundschaftliches Verhältnis zu Richard Wagner, das bis zum Tode des Meisters ein ungetrübtes blieb. Tichatschek hatte offenbar früh die Bedeutung des Komponisten erfaßt; je mehr er sich bei den Vorproben des „Rienzi" in Dresden (1842) mit dem Werke beschäftigte, um so stärker wuchs sein Enthusiasmus. Glasenapp berichtet über die Einstudierung in seiner großen Wagner-Biographie (Bd. I, S. 450) u. a.: „Als . . . diese Arbeit . . . ihren Anfang und alle Beteiligten mit sich reißenden Fortgang nahm, gewahrte der junge Meister täglich mehr und mehr, welchen wahrhaft ergebenen Freund ihm sein Werk an Tichatschek gewonnen habe. Die wachsend enthusiastische Teilnahme des Hauptsängers für seine Aufgabe teilte sich allen übrigen zur Mitwirkung Berufenen in so erfreulicher, den kargen Theatergewohnheiten gegenüber überraschender Weise mit, daß selbst das Publikum durch das Wunder der warmen Begeisterung aller Künstler für das Werk eines gänzlich unbekannten Autors, ohne Namen und Ruf, glücklich voreingenommen wurde." Zunächst hatten allerdings die Sänger und Musici um die Wette „über die unvernünftige Schwierigkeit der Musik" geschimpft. Kaum jedoch hatten sie die Ideen nur einigermaßen begriffen, so trat eine mit jeder Probe sich steigernde Begeisterung ein, die sich bald allen Orchestermusikern, ja dem letzten Choristen mitteilte. Am höchsten aber trieben es Tichatschek und Lipinski (der Geiger). Also schreibt Ferdinand

Heine, Wagners alter Freund, der damals dem Dresdner Hofopernorchester angehörte. Ihm verdanken wir auch nähere Nachrichten über den Verlauf der Erstaufführung der Oper am 20. Oktober 1842. Es heißt da in einem Briefe: „Keck kann man behaupten, daß in diesem Augenblick keine Bühne der Welt ein solches Ensemble produzieren kann Tichatschek war ein neuer Mensch, ein Heros; trotz seines Raoul, Adolar und aller anderen Glanzpartien hätte ich ihm nie einen solchen Aufschwung zugetraut. Man konnte ihn in Wahrheit inspiriert nennen."

Diese „Inspiration" war es, die dem Sänger die Kräfte verlieh, den Rienzi ganz im Geiste Wagners zu gestalten. Er hatte sich den Rienzi gedacht als „einen hochbegeisterten Schwärmer, der wie ein blitzender Lichtstrahl unter einem tiefgesunkenen entarteten Volke erscheine, das zu erleuchten und emporzuheben er sich berufen hält." Cola Rienzi war zur Zeit seines großen Unternehmens erst 28 Jahre alt; dieser Umstand, sowie Wagners besondere Meinung von dem mannigfaltigen Charakter der Tenorstimme, hatten ihn bewogen, die Partie für Tenor zu schreiben; er trat damit aus dem Kreise der gewöhnlichen Ansicht, die Tenorstimme entspräche ausschließlich nur dem Charakter der Liebhaber, heraus.

Tichatschek war ja nun in dem alten Opernstile vorgebildet; dem „Tenoristen" jener Zeiten haftet für unsere heutigen Begriffe immer etwas Weichliches an. Der Sänger begriff aber, daß er es hier mit einem Helden zu tun habe. „Der Rienzi soll im vollsten Sinne des Wortes Held sein," sagt Wagner. Anderseits lag wieder die Gestaltung der Rolle durch ihren Schöpfer nicht so sehr weit ab von dem Typus des Heldentenors der sogenannten großen Oper. Tichatschek brauchte also nicht gar zu viel neu hinzuzulernen, und er begriff, worauf es ankam. Überdies entsprach die Partie dem Geiste und den Anforderungen seines Geschmacks und seiner Neigung. Wagner ahnte dies und vertraute auf ein glückliches Gelingen; er schrieb während der Vorbereitungen, „kein Theater der Welt, außer der Dresdner Hofoper, vermöge ihm Künstler von dem mächtigen dramatischen Wuchse eines Tichatschek, einer Schröder-Devrient zu gewähren." Dieser Partnerin, Wilhelmine Schröder-Devrient, hat Tichatschek nach seinem eignen Ausdruck sehr viel zu verdanken: ihr lebhaftes Temperament feuerte den Sänger an und riß ihn mit sich fort. Erst unter ihrem anregenden Einflusse hat sich Tichatschek zu einem ersten dramatischen Sänger entwickelt. (Vergl. Robert Prölß: Geschichte des Hoftheaters zu Dresden.)

So wirkte alles glücklich zusammen, um den Erfolg des Rienzi von vornherein zu verbürgen. Dieser gestaltete sich denn auch höchst glücklich und ward zu einem künstlerischen Ereignis ersten Ranges. Glasenapp sagt, in dieser Nacht habe das Dresdner Publikum, bis dahin selten in der Lage, einer neuen Kunsterscheinung gegenüber den Ausschlag zu geben, Richard Wagner zu seinem kühn adoptierten Liebling erhoben. „Ein solcher Vorgang lag außer dem Bereich des Erlebten, — die erste Aufführung war ein vollkommener Sieg." Vor allem habe Tichatschek seine Aufgabe mit Geist und Kraft gelöst; „unverwüstlich in der Stimme, hinreißend in der Darstellung, in der Mimik trefflich unterstützt durch seine feurigen großen Augen, bis zur letzten Note aushaltend." Dabei ist zu bedenken, daß die Partie damals erheblich stärker instrumentiert war, als jetzt. Bekannt und historisch verbürgt ist der Vorgang, wonach Wagner am Morgen nach der Aufführung im Hinblick auf deren Länge einige Streichungen in der Partie des Helden vornehmen wollte und bereits die nötigen Anweisungen gegeben hatte. Tichatschek gab das aber nicht zu und sagte dem jungen Meister am Abend unter Tränen: „Ich lasse mir nichts streichen; es war himmlisch." So hing der Künstler an seiner Rolle, mit deren einwandfreier Erstgestaltung sein Name dauernd verbunden bleiben wird.

Anders aber stand es mit dem „Tannhäuser", der im ganzen wohl das damalige Publikum, nicht aber den Schöpfer des Werkes selbst befriedigt hat, Wagner hat darüber, d. h. über seine Ansicht von der rechten Gestaltung der Oper überhaupt eingehend berichtet in seiner Schrift „Über die Aufführung des Tannhäuser." Auch in seinen Briefen an Franz Liszt, vor allem in demjenigen vom 29. Mai 1852, kommt der Meister auf seine Dresdner Erfahrungen zu sprechen. Es handelt sich vor allem darum, daß man in Dresden nicht die ungeheure Bedeutung des großen Adagio im zweiten Finale begreifen, noch weniger sie gebührend herausarbeiten konnte. Wagner meint, in den Versen

„Zum Heil den Sündigen zu führen
Die Gottgesandte nahte mir,
Doch ach, sie frevelnd zu berühren
Hob ich den Lästerblick zu ihr!
O du hoch über diesen Erdengründen,
Die mir der Engel meines Heils gesandt:
Erbarm' dich mein, der, ach, so tief in Sünden
Schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt"

liege der Nerv der ganzen ferneren Tannhäuser-Existenz, die Achse seiner Erscheinung; wenn wir hier nicht zum tiefsten Mitleiden mitgestimmt würden, seien wir nicht im stande, ein weiteres Interesse an dem Helden des Dramas zu bewahren. Der Ausruf: „Ach, erbarm' dich mein" erfordere einen so durchdringenden Akzent, daß man als bloßer wohlgebildeter Sänger hier nicht auskomme; vielmehr müsse die höchste dramatische Kraft die Energie des Schmerzes und der Verzweiflung für einen Ausdruck ermöglichen, der aus den schauerlichsten Tiefen eines furchtbar leidenden Herzens wie ein Schrei nach Erlösung hervorzubrechen

scheinen müsse. Im Hinblick auf die hier ganz verfehlte Leistung Tichatscheks heißt es wörtlich: „Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser, der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer noch nur die eigentliche „Oper" zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe als an sein Gesangstalent richtete." So ward dies große und bedeutungsvolle Adagio mit dem eminent dramatischen Charakter und Inhalt zu einem der gewöhnlichen Ensemble-Gesangsstücke, wie dergleichen in den Opernhäusern vor der Schlußstretta damals üblich war. Da es nicht möglich war, dem Künstler und den andern Mitwirkenden die Bedeutung dieser Stelle, „des Schlüssels zu dem ganzen Werke", deutlich zu machen, so entschloß sich Wagner schweren Herzens, — sie damals ganz zu streichen!

Es liegt in dem eben Erwähnten ganz klar ausgesprochen, wo die Grenzen der Begabung Tichatscheks lagen. Mit selbständigem, wahrhaft dramatischem Leben den Tannhäuser zu erfüllen, — das vermochte er nicht. Auch nicht zu nüanzieren, zu variieren, Licht und Schatten in rechter Weise zu verteilen.

Selbst stimmlich gelang ihm das nicht. Wagner, der ihn sonst „einen wahren Heros von Musikstimme von herrlicher seelenvoller Pracht" nennt, sagt hier in Bezug darauf, daß Tichatschek trotz seiner Stimme vieles nicht herausgebracht habe, was viel unbemittelteren Sängern möglich war, „dieser habe nur Glanz oder Milde in seiner Stimme, nicht aber einen einzigen Schmerzensakzent."

Wenn nun auch dem Künstler das tiefste Wesen des Tannhäuser im Grunde fremd geblieben war, so ist immerhin die Gesamtleistung rühmenswert gewesen. Er hat der Oper zu manchem schönen Siege verholfen, z. B. bei seinem Gastspiele in Hamburg 1854, wo der Tannhäuser bei der Erstaufführung (1853) noch unverstanden geblieben war. Besonders wirkungsvoll ist Tichatschek im Vortrag der großen Erzählung im 3. Akte gewesen. Wagner selbst rühmt dabei „die wahrhaft bewundernswürdige Tüchtigkeit und Ausdauer" bei dem „äußerst klangvollen und energischen Vortrag" der Erzählung von dieser Pilgerfahrt. Daß er dem Sänger auch freundschaftlich ergeben blieb, ist bereits angedeutet. Er liebte „diesen guten Menschen mit dem prächtigen kindlichen Herzen und dem liebenswürdigen Köpfchen"; noch 1873 bei einem Bankett in Dresden pries er die Vorzüge und Verdienste Tichatscheks und dessen treu bewiesenen Enthusiasmus für sein Erstlingswerk, den „Rienzi". Auch in der langen Zeit des Aufenthalts in der Schweiz hatte Wagner viel an Tichatschek gedacht, besonders bei der Abfassung der ersten Teile des „Nibelungenringes", dessen Aufführung ja schon damals in Aussicht genommen war. Die „Unverwüstlichkeit" der Stimme des Sängers gab Wagner den Gedanken ein, „ihr noch etwas zuzutrauen", und am 9. Februar 1859 schreibt er von Zürich aus an den Freund: „nur er könne den ‚Loge' singen; er solle vom Frühjahr 1859 ab kein Engagement mehr annehmen, da er dann in seinem stände". („Loge" und „Siegmund"). Bei den Wiener Tristan-Proben (1861) meint er, Tichatscheks Stimme habe mehr Poesie, „als das ganze Kerlchen hier." (Gemeint ist Ander, der damals für den Tristan in Aussicht genommene Wiener Tenorist).

Sehr wesentlich für die Beurteilung der Beziehungen zwischen Wagner und Tichatschek sind auch die Münchner Ereignisse des Jahres 1867. Der König von Bayern hatte die Neu-Einstudierung des „Lohengrin" befohlen. Auf Wagners Vorschlag war Tichatschek für die Titelrolle ausersehen. (Schnorr von Carolsfeld, der berufenste Sänger, war ja 1865 durch einen frühen Tod dahingerafft worden.) In der Generalprobe ist Wagner aufs freudigste überrascht, daß die Stimme Tichatscheks noch denselben Silberklang aufwies, wie einst. In seinen später veröffentlichten „Erinnerungen an Schnorr von Carolsfeld" sagt der Meister über Tichatscheks Leistung u. a.: „Wer noch kürzlich von ihm im Lohengrin die Erzählung vom heiligen Gral in edelst klangvoller, erhabener Einfacheit vorgetragen hörte, der war wie von einem wirklich erlebten Wunder tief ergriffen und gerührt." Leider mißfiel dem König die Figur des damals schon bejahrten Sängers, der überdies nicht in dem vom Könige beliebten Kostüm (mit blauem Mantel) erschienen war. Er nannte ihn im intimen Kreise „den Ritter von der traurigen Gestalt" und wünschte eine Umbesetzung der Rolle durch Nachbaur oder Vogl. Dem königlichen Wunsche mußte entsprochen werden. Aber Wagner trat für den Freund ein; er reiste sofort nach Luzern zurück und gab von dort in einem Briefe diesem eine Art Ehrenerklärung, die ihn vor dem Münchner Publikum rehabilitieren sollte. Diesem war mitgeteilt worden, Tichatschek sei vor der Aufführung erkrankt. In dem Briefe Wagners heißt es: „Du hast so viele und schöne Siege in Deiner langen Sängerlaufbahn gewonnen; nimm diesmal nur mit dem Triumphe vorlieb, Deinem alten Freunde zu seiner Genugtuung bewiesen zu haben, daß er auf Dich und Deine wunderbare Gabe noch kräftig zählen kann, während Unmut und Trauer über das immer größere Verkommen edler Kräfte ihn immer mehr zur Entsagung und Einsamkeit drängen."

Bekannt ist auch der humoristische Glückwunsch, durch welchen Wagner seinen Sänger 1870 zu dessen vierzigjährigem Bühnenjubiläum erfreute; er lautet:

„Vierzig Jahre brav gesungen,
Manchen Ehrenkranz errungen,
Wachtelschlag und Peitschenknall
Kühn entgegnend überall,
Aller Tenoristen Schreck
Preis' ich meinen Tichatschek.“[1])

Der Sänger, der sich natürlich zu einem bevorzugten Liebling des Dresdner Publikums aufgeschwungen hatte, wurde auch sonst noch öfters gefeiert. So widmete ihm ein Dresdener Schriftsteller (Dr. Lederer) zu seinem Jubiläum folgende Strophen:

„Empor
Vom Chor
Zum Welt-Tenor
Hast du dich kühn geschwungen,
Hast wacker in der Welt gerungen,
Manch stolzes Frauenherz bezwungen,
Und singst, obwohl du vierzig Jahr gesungen
Noch heut mit frischen, kräftgen Lungen
Melodischer als all' die Jungen!
Ist einst die Harmonie verklungen
In deiner Brust, und alle Saiten abgesprungen,
Dann preiset noch mit tausendfachen Zungen
Die Nachwelt dich in freundlichen Erinnerungen.“

Hier ist in den ersten Zeilen auf den Werdegang und die Anfänge des Sängers hingewiesen. In der Tat wirkte Tichatschek, der am 11. Juli 1807 zu Ober-Weckelsdorf in Böhmen als Sohn eines Webers geboren ward, zuerst in Böhmen am Kärnthner Tor-Theater als Chorsänger. Er hatte Medizin studieren sollen, ging aber, seiner Neigung folgend, bald zur Sängerlaufbahn über. Schon früh hatte er auf dem Gymnasium in Braunau bei dem Organisten Wittig musikalischen Unterricht in Gesang, Klavier und Violine genossen. In Wien war der berühmte Cicimara sein Gesangslehrer. Seine Stimme hatte schon früh Aufsehen erregt: erst war es ein Alt; nach der Mutation kam ein glänzender Tenor zum Vorschein. Nachdem er in Wien als Chorist gewirkt, gastierte er in Graz zum ersten Male in selbständigen Rollen. (Gustav in Aubers „Maskenball“, Robert der Teufel, Tamino in der „Zauberflöte“). Anstatt aber nach Wien zurückzugehen, wählte er, einem glücklichen Stern folgend, Dresden, wo ihm das Schicksal durch die Verbindung mit Wagner hohen Ruhm zugedacht hatte. In Dresden blieb er bis zu seinem am 18. Januar 1886 erfolgten Tode. Bis 1861 wirkte er als aktiver Sänger; dann ward er pensioniert, trat aber noch öfters auf. Sein Rollenkreis umfaßte in der Hauptsache folgende Partien: Masaniello, Roger (Maurer), Raoul, Robert, Stradella, Ivanhoe, Max, Hüon, Adolar, Ferdinand Cortez, Josef, Tamino, Idomeneus, Georg Brown usw. Hiervon hat er den Raoul in den „Hugenotten“ allein 107 mal gesungen, den Max im „Freischütz“ 108 mal, den Masaniello 92 mal, den Rienzi sang er 65 mal, den Tannhäuser 50 mal. Im Ganzen betrug (nach Fürstenaus Statistik) die Zahl der gesungenen Rollen 1125. Sie umfassen Werke von 34 Komponisten, zusammen 68 Opern, und repräsentieren die verschiedensten Zeiten und Schulen.

Außer von Richard Wagner sind uns noch andere charakteristische Stimmen über die Art seines künstlerischen Könnens überliefert. So sagt Robert Prölß in seiner schon genannten „Geschichte des Dresdner Hoftheaters“ von Tichatschek: „Im Ausdruck des dramatisch-heroischen hat er vielleicht nicht seines gleichen gehabt. Doch auch dem Innigen wußte er einen bezeichnenden Ausdruck zu geben. Leider war er nicht immer genügend durch sein Spiel unterstützt.“ Dieses Urteil begegnet sich mit demjenigen Richard Wagners. Ein anderer Zeitgenosse, Josef von Wasiliewski, erzählt in seinen „Lebenserinnerungen aus 70 Jahren“ von Tichatschek, daß er „über einen phänomenalen, schier unverwüstlichen Tenor von metallenem Timbre (vergl. Wagner: „Silberklang der Stimme“) verfügte, und, was bei Theatersängern nicht häufig vorkommt, ein musikalisch gebildeter und wohlempfindender Künstler war.“ Doch ließ — nach demselben Zeugen — seine abnorme Aussprache der Textesworte zu wünschen, da er gern zwischen die einzelnen Silben, wo es möglich war, den Vokal e einschob, was manchmal einen unbeabsichtigten drolligen Effekt erzeugte. So begann er das Lied des Ivanhoe in Marschners „Templer und Jüdin“ folgendermaßen: „Wer-e ist der-e Ritter-e hochgeehrt?“ Auch sein Dialog wirkte oft unfreiwillig komisch, und im Spiel kam er nicht über eine etwas eckige und steife Körperhaltung hinweg. Man kann daher begreifen, daß dem schönheitstrunkenen Auge des Königs von Bayern Tichatschek als Lohengrin mißfiel. An die Unzulänglichkeiten des Sängers hatte sich aber das Publikum gewöhnt, und dieser entwaffnete jede Kritik durch die hinreißende Macht und Schönheit seiner Stimme.

Als Kollege war Tichatschek wegen seines konzilianten Charakters ebenfalls sehr beliebt, und es spricht für sein edles Wesen, daß er auch seinem Meister keineswegs grollte, als er dessen endgültige Meinung über die Gestaltung des „Tannhäuser“ erfuhr. „Was ich empfinde“, — sagte er damals — „ist nur der tiefe Schmerz erkennen zu

[1]) Schon sieben Jahre vorher, am 24. Juli 1863 hatte Wagner von Budapest aus auf Bitten Tichatschecks das Honorar für eine Lohengrin-Aufführung unter Direktor Hünerfürst in Rostock in folgenden Versen ermäßigt:

„Dem Fürst der Hühner und der Hähne,
Dem Ritter edler Singeschwäne
Geb ich als Rohstoff Lohengrin
Zur Aufführung in Rostock hin.
Nicht grad verwöhnt mit Honorar,
Ein armer Teufel immerdar.
Zu Deutschlands Ehr' sei mir gezahlt
Was auf der Leinwand nicht vermalt,
Ich tu's für meinen Tichatschek,
Darum die Pflöck' zurück ich steck',
Sonst sagt' ich weil's grad hier geschäh'
Wohl ‚Bassama teremtete'.“

müssen, daß meine Leistung dem Freunde wirklich so viel weniger Anlaß zum Dank hat bieten können, als ich bisher geglaubt." So meldet uns Alexander Ritter in einem Gedenk-Artikel in den „Bayreuther Blättern" vom Juli 1892. Wem Josef Tichatschek etwas zu verdanken hatte, dem hielt er auch die Treue: so ließ er seiner großen dramatischen Lehrmeisterin und Partnerin, der Wilhelmine Schröder-Devrient nach ihrem 1860 erfolgten Tode in Coburg eine Gedenktafel errichten; so bewahrte er auch für die größte, alles überstrahlende künstlerische Persönlichkeit, die ihn auf seinem Wege begegnet war und der er vor allen seinen Ruhm verdankte, Richard Wagner, die Treue bis in den Tod.

Japanische Musik.

Nach Vorträgen, gehalten im Docentenverein der Rostocker Univ. (2. Nov.) und im Rostocker Frauenverein (7. Nov. 1906).

Von **A. Thierfelder.**

Die Musik der Japaner ist eine Abart der chinesischen Musik. Von China und Korea kam das Meiste fertig nach Japan und wurde hier erst lange Zeit mit gewissenhaftester Sorgfalt bewahrt, später mannigfach geändert und erweitert.

Das Reich der Töne wird in der musikalischen Theorie Chinas und Japans mit anderen Naturkräften in Verbindung gebracht. Alle Kräfte und Funktionen der Natur sind durch die Zahl 5 charakterisiert. So gibt es 5 Eingeweide: Magen, Lunge, Leber, Herz, Nieren; 5 Farben: Gelb, Weiß, Grün, Rot, Schwarz; 5 Arten des Geschmacks, 5 Planeten, 5 Himmelsgegenden: Zentrum, West, Ost, Süd, Nord. Da nun die Töne zu den Äußerungen der Natur gehören, so muß es auch fünf Haupttöne geben. Dieselben tragen die Namen: Tempel, Handel, Horn, Zeichen, Feder oder: Herr, Diener, Bauer, materieller, abstrakter Gegenstand. Japanisch: Kiu, Shô, Kaku, Tschi, U. Auch bei den Tönen gilt das allgemeine Gesetz, daß der voranstehende höher gilt, als der folgende; so wird in der Musikschule Kiu als sehr groß, U als sehr klein bezeichnet. Diese Grundtöne stehen nun in einem bestimmten Konnex zu den Monaten, und zwar äußert sich dieser Konnex so, daß in jedem der zwölf Monate der Wind nur Geräusche in einer bestimmten Tonart hervorbringt, so daß in jedem Monat eine verschiedene, aber für diesen Monat ganz bestimmte Tonart dominiert. Jeder Monat hat eine eigene Tonhöhe; der nächstfolgende steht immer einen halben Ton höher als der vorangehende. Wird nun z. B. der Dezemberton (d) zum Ausgangstone (Kiù) genommen, so ist sein Diener (Shô) der 7 Halbtöne d. h. eine Quinte höher stehende Juliton (a); der dritte Hauptton kommt dann auf den Februar (e), der vierte auf den September (h) und der letzte auf den April (fis) zu stehen. Werden die Töne der so entstandenen Quintenreihe d—a—e—h—fis zusammengefaßt, so daß sie näher aneinanderliegen, so erhält man die Tonleiter:

Kiu	Kaku	U	Shô	Tschi.
d	e	fis	a	h
Herr,	Bauer,	Feder,	Diener,	Zeichen.
1	3	5	2	4

Dies ist die Dezemberstimmung, die gebräuchlichste von allen. Die Februarstimmung steht einen Ton höher und hat den Ton e zum Kiù, zum Ausgangston. Oktober bekommt den Ton „c", Mai den Ton „g". Nun wird aber nicht bloß mit diesen 5 Tönen musiziert, sondern jeder dieser 5 Haupttöne erhält seinen Nebenton, der durch fortgesetzte Weiterzählung in obiger Weise gefunden wird. Die Dezemberstimmung hat somit schließlich die fünf Haupttöne d e fis a h sowie die 5 Nebentöne: des es f as b. Von den 12 Tönen der Stimmrose fehlen hier bloß noch 2: c und g, Oktober und Mai. Durch die Mitbenutzung der tiefer liegenden Nebentöne, die sich oft recht seltsam zwischen die Harmonie der Grundtöne drängen, hat die Musik der Japaner etwas Apartes erhalten. Manche nennen sie abscheulich. Namentlich die heilige, die Mikadomusik soll für den Ausländer wenig genießbar sein. In ihr werden die Nebentöne, also die künstlichen Wendungen bevorzugt. In der Volksmusik dagegen prävaliert die von China überkommene Pentatonik, welche als Grundlage aller edlen Musik zu betrachten ist. In Hellas wurde im 7. Jahrhundert seit Olympos und Terpander der 6. und 7. Quintton mit hinzugenommen, so daß die Tonleiter 2 Halbtonschritte erhielt. Auch Japan kennt Halbtonschritte, aber wendet dieselben etwas anders, etwas ungewöhnlicher an, wie wir gleich sehen werden.

Wenn wir der einfachereren Schreibart wegen „c" als Grundton annehmen, so erhalten wir nach obiger Methode die Quintreihe: c—g—d—a—e.

Bei den beiden letzten Tönen a und e wird nun von den Japanern sehr häufig bei der Stimmung ihres Hauptinstrumentes, der 13saitigen Koto statt des Haupttones der Hilfs- oder Nebenton gebraucht, also as und es. Wenn wir nun die Töne wie oben bei der Dezemberstimmung ordnen d. h. zusammenlegen, so erhalten wir die Folge: c d es g as.

Es ist demnach einleuchtend, daß die Stimmung der Koto mit unserer harmonischen Molltonleiter Ähnlichkeit hat. Sie stimmt nicht ganz mit ihr überein, weil die Quarte „f" und die Septime „h" weggelassen sind. Letzteres geschieht resp. geschah deshalb, weil durch ihr Hinzukommen die für alle Naturkräfte als Norm geltende Zahl 5 überschritten

werden würde. In der oberen Oktave fährt die Stimmung der Koto in gleicher Weise fort: c̄ d̄ ēs ḡ ās, zuletzt oben noch c̿ d̿. Diese Art von Stimmung ist nach Hemholtz nur so zu erklären, daß der Quintenzirkel zweimal durchbrochen wird (durch die Lücken, welche die ausgelassenen Töne „f" und „b" resp. „h" verursachen). Eine solche Reihe kommt in der griechischen Musik auch vor und entspricht dort der dorischen Stimmung mit ausgelassenem Lichanos d. h. drittem Tone des Tetrachordes. Es führte dies zu der sogenannten Enharmonik, bei welcher später noch ein Hilfston (es¹ und as¹) hinzugenommen wurde. Schon Olympos und Terpander (ca. 700) sollen diese seltsamen Reihen bevorzugt haben, wie Plutarch de mus. cap. 11 berichtet. Wir begegnen also in der japanischen Musik ähnlichen Dingen, wie in der altgriechischen.

Vollständig abweichend und abnorm ist aber die in Japan ebenfalls vertretene Stimmung: c d e g as.

Hier ist das untere Trichord dur-, das obere mollähnlich. Moritz Hauptmann gibt dieser Tonart, welche auch bei uns, z. B. bei Chopin, sehr häufig vorkommt, die sehr zutreffende Bezeichnung: Moll-Durtonart. Bei den Griechen war das Auslassen gewisser Töne etwas Außergewöhnliches und führte zur späteren Enharmonik. Bei den Japanern, deren Musik auf der halbtonlosen Pentatonik beruht, ist das Auslassen der Töne in der Natur der Sache begründet. Dadurch unterscheidet sich ihre Musik wesentlich von der des klassischen Altertums sowohl wie von der späteren christlichen und der abendländischen Volksmusik. Die Halbtöne bringen sie an anderen Stellen an, als wir gewohnt sind, und oft ertönt ein disharmonischer Nebenton da, wo für unser Ohr ein dem Quintenzirkel entspringender Hauptton passender zu sein scheint.

Verschiedene Stimmungen auf der Biwa, eines Saiteninstrumentes mit 4 Saiten. (Juli) „a" ist allen gemeinsam.

Hiodjo.

Februar-Stimmung. Grundton: e.

Saite:	1.	2.	3.	4.	
Volle Länge:	e	h	ē	ā	Quint, Quart, Quart.
1. Steg.	fis	cis	fis	h̄	
2. „	g	d̄	ḡ	c̄	
3. „	gis	dis	gis	cis	(Zirkel: a—e—h.)
4. „	a	ē	ā	d	1 Unterquinte.

Itschikotsu.

Dezember-St. Grundton: d.

a	d	e	a	Quart, Ganzton.
h	e	fis	h	
c	f	g	c	
cis	fis	gis	cis	(Zirkel: d—a—e.)
d	g	a	d	

Sodjo.

Mai-St. Grundton: g.

g	a	d̄	ḡ	Ton, Quart, Quart.
a	h	ē	ā	
b	c̄	f	b̄	(Zirkel: g—d—a.)
h	cis	fis	h̄	
c̄	d̄	ḡ	c̿	

Oshiki.

Juli-St. Grundton: a.

a	c̄	ē	ā	Mollakkord.
h	usw.			
c̄				
cis				(Zirkel: c—(g)—(d)—a—e.)
d̄				

Banshiu.

September-St. Grundton: h.

fis	h	c̄	ā	Nur Quarten.
as	usw.			
a				
b				(Zirkel: a—e—h—fis.)
h				2 Unterquinten.

Die Biwa eine Art Gitarre der Mikadomusik, die Herr Dr. Müller gesehen hat, hatte die Stimmung:

Prime, Sekunde, Quinte, Oktave (Mai-Stimmung). Als Prime können nun, wie Herr Dr. M. in den Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens weiter berichtet, fünf verschiedene Grundtöne genommen werden, und hat dann jede dieser Stimmungen einen besonderen Namen.

Jede der Saiten hat eine verschiedene Dicke, alle haben gleiche Länge. Die Querleisten (Stege) am Halse sind so gestellt, daß beim Aufdrücken der Saite auf dieselben der ursprüngliche Ton folgendermaßen verändert wird.

Volle Länge:	Prime.
1. Steg:	Sekunde.
2. „	Kleine Terz.
3. „	Große Terz.
4. „	Quarte.

Aus den verschiedenen Stimmungen der Biwa geht hervor, daß die Tonreihen der Monatstöne nicht immer gleichen Bau (Charakter) haben. Wenn man nämlich die Töne der vollen Länge der Saite mit denen des 1. Steges kombiniert, so entsprechen sich die Stimmungen des Dezember und des Mai, ebenso die des Februar und des September. Der Juli steht als annäherndes Moll vielleicht allein da.

Dezember: †d e fis a h $\overline{d}$ Lydisch resp. hypophryg.

Mai: †g a h $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{g}$ Durähnlich.

Februar: †e fis a h $\overline{cis}$ $\overline{e}$ Mit großer Sexte.

September: †h $\overline{cis}$ $\overline{e}$ $\overline{fis}$ $\overline{a}$ $\overline{h}$ M. kl. Septime.

Juli: †a $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{a}$ Mollähnlich.

Die Juli-Stimmung mit „g" als 5. Ton ist identisch mit dem Hypodorischen der Griechen, unserem Moll; mit „fis" als 5. Ton entspricht sie der phrygischen Tonart der Griechen, d. h. dem 1. gregorianischen Kirchenton. Vom 2. Stege an kommen nach Dr. Müller einige Töne nicht in Gebrauch. Stellt man alle übrigen zusammen, so erhält man außer der 5-tönigen chinesischen 3 phrygische und 1 lyd. diatonische Tonleiter.

Biwa-Stimmungen.

I. Febr.	e	h	$\overline{e}$	$\overline{a}$	Eine Quinte hinab.
(1. Steg.)	fis	$\overline{cis}$	$\overline{fis}$	$\overline{h}$	
(2. „)	g	d	g	*c*	
(3. „)	*gis*	*dis*	*gis*	cis	
(4. „)	a	e	a	d	

Die schrägen Noten sind nicht im Gebrauch.

Reihe: e fis g a h cis d e fis g a h cis d (Phryg.)

II. Dez.	a	d	e	a	Alle Quinten hinauf.
	h	e	fis	h	
	c	*f*	*g*	*c*	
	cis	fis	*gis*	*cis*	
	d	*g*	a	d	

Reihe: d e fis a h d 5tön. (Chinesisch.)

III. Mai	g	a	d	g	Alle Quinten hinauf.
	a	h	e	a	
	b	c	*f*	*b*	
	h	*cis*	fis	h	
	c	d	g	c	

Reihe: g a h c d e fis g a h c (Lydisch.)

IV. Juli	a	c	e	a	3 Quinten hinab.
	h	d	fis	h	
	c	*dis*	g	c	
	cis	e	*gis*	*cis*	
	d	*f*	a	d	

Reihe: a h c d e fis g a h c d (Phryg.)

V. Sept.	fis	h	e	a	2 Quinten hinab.
	gis	cis	fis	h	
	a	d	*g*	*c*	
	b	*dis*	gis	cis	
	h	e	a	d	

Reihe: h cis d e fis gis a h (Phrygisch.)

Stimmungen der 13saitigen Koto nach Dr. Müller, wie sie in der Gagakku, der Musik des Mikado angewendet werden.

I. Dezember (d)				II. Februar (e)		
1. Saite (Dez.)	$\overline{d}$	.	. .	September	$\overline{h}$	
2. „ Dez.	$\overline{d}$	.	. .	Februar	$\overline{e}$	1
3. „ ? (Juni)	a	1	. .	April	$\overline{fis}$	2
4. „ ? (Aug.)	h	2	. .	Juli	$\overline{a}$	3
5. „ Dez.	$\overline{d}$	3	. .	Sept.	$\overline{h}$	4
6. „ Febr.	$\overline{e}$	4	. .	Nov.	$\overline{cis}$	5
7. „ Apr.	$\overline{fis}$	5	. .	Febr.	$\overline{e}$	1
8. „ Juli	$\overline{a}$	1	. .	Apr.	$\overline{fis}$	2
(h)9. „ Okt.	$\overline{c}$	2	(??) .	Juli	$\overline{a}$	3
10. „ Dez.	$\overline{d}$	3	. .	Sept.	$\overline{h}$	4
11. „ Febr.	$\overline{e}$	4	. .	Nov.	$\overline{cis}$	5
12. „ Apr.	$\overline{fis}$	5	. .	Febr.	$\overline{e}$	1
13. „ Juli	$\overline{a}$	1	. .	Apr.	$\overline{fis}$	2

plagale Juli-Stimmung in Dur.

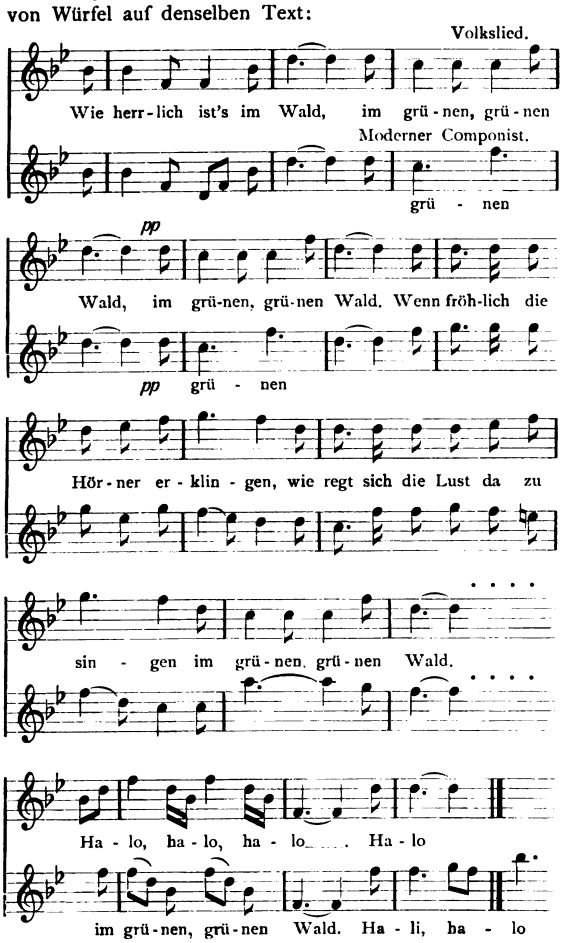
Dies sind nach Dr. M. die gebräuchlichsten Stimmungen in der Gagakku-Musik. Außerdem werden noch angewandt: Mai (g), Juli (a) und September-Stimmung. Der Grundton der jedesmaligen Stimmung befindet sich immer auf der 2. Saite. Die 1. Saite wird der 5. gleichgestimmt. Besonders geübte Spieler dürfen sie eine Oktave tiefer stimmen.

Die weltliche Musik heißt No, die geistliche Musik des Mikado Gagakku oder Gakku; diese letztere spielte früher nur in Nara, Tenodji und Kioto, und zwar spielte sie nur von alters her vererbte Musikstücke. Die als Normalstimmgabel in Kioto seit tausend Jahren deponierte Ritzu kwan (Ton-Rohr) ist in einem Tempel aufbewahrt. Noch älter soll eine Ritzu kwan sein, welche im Besitze der Musik des Mikado, der Gagakku ist. Dieselbe ist sorgfältig in Seide eingewickelt und in einem Kästchen verschlossen; sie wird eigentlich nie in Gebrauch genommen, sondern nur als Reliquie aufbewahrt und zuweilen zur Kontrolle für andere Stimmgabeln benutzt. Herr Dr. Müller, Leibarzt des Mikado, hat im Jahre 1873 dieselbe mit einer Pariser Normalstimmgabel verglichen und fand, daß sich der tiefste Ton auf d, der Ton der achten Pfeife auf a stellte. Dies ist demnach die Normalstimmung der Mikadomusik, nach welcher die Töne der Tonrose von Dr. Müller bestimmt worden sind. Andere Stimmgabeln resp. Stimmpfeifen differieren von ihr bis beinahe einen ganzen Ton. Auf der 13saitigen Sono Koto spielen die Geishas, welche auch als Sängerinnen auftreten. Das Samiseng, eine Art Mandoline, wird neben den oben angeführten Instrumenten von den zahlreichen, eine besondere Kaste bildenden blinden Musikern bevorzugt, und die verschiedenartigen Flöteninstrumente dienen in Verbindung mit Saiteninstrumenten zur Orchestermusik, die ohne taktschlagenden Kapellmeister ausgeführt wird. Viele Stücke, bei denen mehrere Instrumente mitwirken, endigen auf der Quinte mit nachschlagendem Grundtone. Im übrigen

ist von Harmonie in unserem Sinne in dieser Musik wenig zu verspüren. Ihr Klangreiz beruht mehr auf dem verschiedenartigen Kolorit der Instrumente, welche die Melodie mit Verzierungen, Vorschlägen u. dergl. umranken und nur hin und wieder akkordähnliche Klänge angeben.

Lose Blätter.

Billige Komposition.

Ein Komponist veröffentlicht in einer Leipziger Musikalienhandlung ein Männerchor-Lied „Waldlust". Wir setzen die dazu gehörigen „Inspirationstakte" aus einem Volksliede von Würfel auf denselben Text:

Es ist bereits op. 102 des betreffenden Tonsetzers. Bei diesem „leichten" Schaffen wird die Opuszahl 500 gewifs bald erreicht werden.

Angelo Neumanns Erinnerungen an Richard Wagner.

Von Kurt Mey-Dresden.

Die seit einigen Jahren durch bedeutsame Neuerscheinungen aufserordentlich stark anwachsende Wagnerliteratur hat durch die sauber gedruckten und solid ausgestatteten, soeben im Verlag von *L. Staackmann* in Leipzig erschienenen „Erinnerungen an Richard Wagner" des bekannten Prager Theaterdirektors *Angelo Neumann* abermals eine hervorragende Vermehrung erfahren, die in ihrem Charakter zwischen den ausgezeichneten Gedenkbüchern von *Gustav Kietz* und von *Richard Fricke* einerseits und denen von *W. Weifsheimer* und von *Manfred Semper* andrerseits ungefähr die Mitte halten. *Neumann* ist zweifellos in echter Begeisterung der Kunst *Richard Wagners* ergeben; dennoch zeigt er auch wieder ein Selbstbewufstsein, das ihm bisweilen den Blick trübt und sich bis zur persönlichen Eitelkeit steigert. Indessen ist selbst diese aus den grofsen Erfolgen zu erklären, die er seiner furchtlosen Energie und seinem weitblickenden praktischen Sinn zu verdanken hat, Erfolgen, die als künstlerische Taten dauernd in der Musikgeschichte und speziell in der Kunst *Richard Wagners* verzeichnet werden müssen. Die jetzt im Mannesalter stehende Generation kennt diese, in die Jahre 1880 bis 1883 in der Hauptsache fallenden Leistungen *Angelo Neumanns* aus eigner Erfahrung und zum erheblichen Teile sogar als persönliches Erlebnis; die jüngere Generation kannte sie bisher wohl nur wenig. Denn die Geschichte des „Ring des Nibelungen" in den ersten Jahren seit der Bayreuther Uraufführung bis etwa in die erste Zeit des Todes des Meisters war bisher noch unbeschrieben gewesen. Die meisten Biographien *Richard Wagners* wandten den Blick von den ersten Bayreuther Festspielen sofort auf die Vorbereitungen der zweiten, auf die Geschichte der Uraufführung des „Parsifal," ohne sich zunächst um die Schicksale des „Ring des Nibelungen" zu kümmern, den sein in pekuniäre Verlegenheit geratener Schöpfer allein den Weg in die weite Welt hatte antreten lassen müssen. Die grofse Biographie *Glasenapps* aber reicht erst bis zum Jahre 1877, konnte also die hier in Frage kommende Periode bisher noch nicht behandeln. Während dieser hatten nur ganz wenige Bühnen das Aufführungsrecht des „Ring des Nibelungen" oder einzelner Teile desselben erworben (meist der „Walküre"), so z. B. Weimar, Hamburg, Schwerin. *Angelo Neumann* kommt also für die Verbreitung der Tetralogie über deutsche und fremde Bühnen insofern in erster Reihe, ja fast einzig in Betracht, als er, nachdem er den „Ring" (neben „Tristan und Isolde") in Leipzig als dortiger Operndirektor zur Aufführung gebracht hatte, mit dem „Ring" mit einem vorzüglichen Ensemble und mit den Bayreuther Dekorationen im In- und Ausland herumzog und mit diesem wandernden Wagnertheater das gewaltige Bühnenwerk in vielen Städten zur ersten Aufführung brachte oder — wo dies aus technischen oder andern Gründen nicht möglich war — durch grofse Wagnerkonzerte das Interesse für die neue, so viel geschmähte und so häufig schon von vornherein mifsverstandene Kunst erweckte. *Richard Wagner* selbst glaubte anfangs nicht an das Gelingen des kühnen Vorhabens. Nach vielen Unterhandlungen, die verschiednemal dem Abbruch nahe waren, weil beide Kontrahenten fest und sicher bei ihren Ansichten verharrten und einen Ausgleich erschwerten, kamen Verträge zu stande zunächst über eine mehrfache Aufführung des „Ringes" in Berlin, später in London, bis endlich

Richard Wagner das Aufführungsrecht des „Ringes“ auf mehrere Jahre an *Neumann* verpachtete für eine Tournee durch Deutschland, Italien usw. Die vorhergehenden vier Zyklen in Berlin (in dem grofsen, mittlerweile vom Erdboden verschwundenen Viktoriatheater) gestalteten sich zu einem Ereignis und gleichzeitig zu einem ungeheuren Triumph des Meisters, der es sich nicht hatte nehmen lassen, die letzten Proben zu überwachen und den Aufführungen zum Teil selbst beizuwohnen, beim letzten Zyklus mit seiner Familie. Diese Vorstellungen bildeten das Tagesereignis in Berlin. Auch der kaiserliche Hof nahm teil. Interessante Einzelheiten über *Wagners* phänomenale Regie- und Darstellungskunst, über seine geistige und körperliche Beweglichkeit usw. bekommt der Leser zu wissen, schliefslich auch ein fast zu einem Skandal aufgebauschtes Mifsverständnis, bei welchem der Meister und der Hof in Betracht kamen und wobei *Neumann* sich unverzeihlich ungläubig zeigte, so dafs sogar vorübergehend die Beziehungen zwischen *Wagner* und ihm abgebrochen erschienen. Da dieser Vorfall von dem bösartigen Teile der deutschen Presse nunmehr neu aufgetischt und im wagnerfeindlichen Sinne ausgeschmückt werden kann, so hätte *Neumann* jedenfalls besser getan, die Sache zu verschweigen, zumal er sonst sich *Richard Wagner* gegenüber fast stets mit der erforderlichen Ehrfurcht und Zurückhaltung benimmt! Meist ist *Neumanns* Darstellung indessen sachlich; und wenn seine Persönlichkeit stärker hervortritt, so geschieht es zumeist seinen weniger geschickten und weniger glücklichen Kollegen gegenüber. — Auch in London brachte *Neumann* den „Ring des Nibelungen“ erstmalig zur Aufführung. Für die nun folgende grofse Tournee des wandernden Wagnertheaters engagierte er auf *Wagners* ausdrücklichen und dringlichen Wunsch *Anton Seidl*, der schon die Berliner Vorstellungen dirigiert hatte. Er leitete „Ring“-Zyklen in folgenden Städten: Breslau, Königsberg, Danzig (hier singt die berühmte *Klafsky* zum erstenmal die Sieglinde), Hannover, Bremen, Barmen, nochmals mehrere in Berlin, Amsterdam, Brüssel, Aachen (hier trifft die erschütternde Kunde vom Tode *Richard Wagners* ein, und man veranstaltet nach dem „Rheingold“ eine erhebende Trauerfeier mit der Trauermusik aus der „Götterdämmerung“), Darmstadt, Karlsruhe, Strafsburg (wo das Offiziercorps wegen Karwoche nicht teilnimmt), Basel, Stuttgart, Venedig (wo besonders die Rheintöchter grofsen Enthusiasmus erregen und *Neumann* eine erschütternde Wagnerfeier auf dem Canale Grande vor dem Palazzo Vendramin veranstaltet), Bologna, Rom, Triest (wo wenige Tage später die *Reicher-Kindermann* stirbt), Pest und Graz. Hierzu kommen noch Wagnerkonzerte in über dreifsig Städten und zwei Aufführungen der „Walküre“ in Dresden. Gegen neue Aufführungen in London und gegen solche in Paris, das damals stark chauvinistisch war, hatte sich *Richard Wagner* ausgesprochen, der aber sehr für eine Tournee nach Amerika war. Diese kam aber ebensowenig zu stande wie eine solche durch Schweden und Norwegen und eine zweite nach Italien. Vielmehr löste sich *Neumanns* Wagnertheater am 5. Juni 1883 in Graz definitiv auf. In der Geschichte der Kunst wird es aber immer als eine Ruhmestat fortleben! Für die Verbreitung der wagnerischen Kunst hat *Angelo Neumann* unbestritten das Verdienst, sie beschleunigt und durch sein Beispiel den Glauben an sie vielfach erweckt zu haben. Nach seinem Unternehmen wagten sich zahlreiche Bühnen an die Aufführung des „Ringes“, z. B. Dresden und Berlin während München, Hamburg und wenige andere schon vorher den Mut dazu gefunden hatten. Und mit dem „Ring“ kam meist auch „Tristan und Isolde“ an die Reihe, welches Werk *Neumann* auch noch als Leipziger Theaterdirektor in Leipzig aufgeführt hatte, während sein Schöpfer die Einverleibung in das Repertoire des wandernden Wagnertheaters nicht zuliefs. Statt dessen nahm *Neumann* Beethovens „Fidelio“ in dasselbe auf und errang mit diesem Werke und mit der *Reicher-Kindermann* in der Titelrolle stürmische Erfolge, auch im Ausland, z. B. in Mailand. — Nach Auflösung des Wagnertheaters wurde *Neumann* auf kurze Zeit Theaterdirektor in Bremen, wo er gleichfalls „Ring“ und „Tristan“ aufführen liefs; dann ging er in gleicher Eigenschaft nach Prag an das deutsche Landestheater, dessen Oper er auf ein hohes Niveau brachte und wo er heute noch wirkt. Dazwischen fallen im Jahre 1889 noch mehrere Zyklen des „Ring des Nibelungen“ unter seiner Ägide in Petersburg unter lebhafter Anteilnahme des Zarenhofes. In Petersburg war Graf *Wolkenstein*, der zweite Gatte der als Wagnerenthusiastin bekannten früheren Gräfin *Schleinitz* österreichisch-ungarischer Botschafter, was auf die Wagnerfreundlichkeit der hohen Peterscurger Gesellschaft sicher von Einfluss gewesen ist. — Das Wertvollste an *Angelo Neumanns* Buch sind die zahlreichen Briefe *Richard Wagners*, meist an ihn, in seltenen Fällen auch an Direktor *August Förster* gerichtet. Wir setzen voraus, dafs sie mit Genehmigung des Hauses Wahnfried veröffentlicht worden sind. Sie sind meist geschäftlichen Inhalts und betreffen auch sonst nur Dinge, die mit *Neumanns* Unternehmen zusammenhingen. Aber wir erkennen aus ihnen, dafs *Wagner* auch geschäftlich wohl übersah, vorausgesetzt dafs seine Begeisterung über diesen oder jenen neugefafsten, neuen Plan erst einer ruhigeren Überlegung Platz gemacht hatte. Wir erkennen, dafs der Meister bis fast zu seinem Tode mit pekuniären Schwierigkeiten zu rechnen hatte, infolge welcher er sogar einmal an die Freigabe des „Parsifal“ (an *Neumann*) dachte. Allerdings gab er diesen nur von momentaner Verzweiflung eingegebenen Entschlufs, der seinem innersten Willen so arg widersprach, schleunigst, und leidenschaftlich wieder auf. Wir erkennen endlich aus den Briefen auch, mit welcher Liebe und Sorge *Richard Wagner* an seinen Werken hing und wie ängstlich er ihr Schicksal verfolgte. Auch aus den übrigen Teilen des Buches erfährt der Leser manches über den Meister; doch fällt dies oft ins Bereich des Anekdotenhaften. Aufserdem enthält es sehr interessante Beiträge zur Biographie gar mancher damals wirkender grofser Bühnenkünstler und Bühnentechniker; so über das Ehepaar *Vogl*, den Tenoristen *Unger*, den unglücklichen Bassisten *Scaria*, den Maschinenmeister *Brandl*, vor allem aber über die geniale *Hedwig Reicher-Kindermann*, deren leider so früh durch den Tod abgeschnittenen Künstlerlaufbahn ganz unter *Neumanns* Direktion stand, welcher diese damals bei weitem bedeutendste Wagnerdarstellerin mit Recht eine zweite *Schröder-Devrient* nennt. — Aus allen angeführten Gründen empfehlen sich *Angelo Neumanns* „Erinnerungen an Richard Wagner“ von selbst zur Anschaffung, zumal ihr billiger Preis (6 M, gebunden 7,50 M) diese noch dazu erleichtert.

Zusatz. Zwei Richtigstellungen durch den ehemaligen Berliner kgl. Operndirektor *v. Strantz* und einen Musiker

Hugo Kaan in Hamburg, welche *Angelo Neumanns* „Erinnerungen" betreffen, erwecken allerdings den Eindruck dafs *Neumann* in seinen Berichten die eigene Phantasie stark walten läfst und dafs sie darum nicht ohne weiteres als zuverlässige Quellen für die Wagnerforschung angesehen werden können. Was er über *Hülsen* schreibt, sowie auch der Vorfall im Viktoriatheater sollen sich ganz anders zugetragen haben. Insbesondere soll von einer Demonstration des Meisters gegen die Hohenzollern keine Rede gewesen sein. *Kaan* schreibt als Augen- und Ohrenzeuge. *Neumann* hat somit *Richard Wagner* zu Unrecht diskreditiert und sich dabei selbst durch seinen Unglauben gegen ihn arg blofsgestellt. Er hätte nicht nur gegen den Meister, sondern auch gegen sich selbt diskreter sein sollen. Das Endurteil über sein Buch mufs insofern eingeschränkt werden, als sein Wert hauptsächlich in den zahlreichen Originalbriefen *Richard Wagners* besteht und dafs es im übrigen einen wertvollen Beitrag zur Theatergeschichte liefert.

III. Deutsches Bachfest in Eisenach.

Die Tage des dritten deutschen Bachfestes in Eisenach werden den Teilnehmern unvergefslich bleiben. Die Freude über die Schaffung einer würdigen Gedächtnisstätte für den Grofsmeister vereinte eine ansehnliche vornehme Gemeinde, in der mancher geistvolle Kopf, viel Frauenschönheit zu erblicken war. Die Sonne war dem Feste hold, und die bunten Farben in den blütenprangenden Gärten, die schattigen Wege in dem lichtgrünen Laubwalde, auf denen träumend die Erinnerungen an die Heilige Elisabeth und an Luther lustwandeln, aller Glanz und alle Wonne einer reichen Welt erhöhten jene stolze Freude. Harmonisch wie die äufseren Eindrücke war die Gesamtwirkung der Konzerte, des Weiheaktes und des Gottesdienstes. Es waren Tage, wert gelebt zu sein. Und so werden auch die Männer, denen die Arbeit dieser Tage oblag, mit berechtigter Genugtuung auf sie zurückschauen.

Ein rührender Moment war es, als *Joseph Joachim* zum ersten Male auf dem Feste im Konzertsaale vor das Publikum trat, nicht als Spieler, sondern als Dirigent des Cdur-Konzertes für zwei Klaviere. Orchester und Publikum brachten ihm eine spontane sehr lebhafte und anhaltende Huldigung dar, in der eine Begeisterungsfähigkeit und so herzlich freudige Dankbarkeit sich aussprach, wie sie viele in unserm materialistischen Zeitalter gar nicht mehr erwarten zu dürfen wähnen. Rein physisch schon hat Joachim in den Festtagen aber auch so viel geleistet, wie nur irgend ein Jüngerer, und dafs er ein wahrhaft gottbegnadeter Künstler nicht blofs war, sondern noch ist, das lehrte er den Zweiflern gleich am ersten Abend im Dmoll-Konzert für zwei Violinen und namentlich dann am 2. Abend im Adagio des Edur-Konzertes für Violine. Technisch kommt ihm ja wohl jetzt hin und wieder eine Schwierigkeit in den Weg, aber zu sagen, dafs es bei ihm heute doch im wesentlichen beim guten Willen sein Bewenden habe, ist nicht berechtigt.

Neben Joachim hatte der frühere Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle *Halir* die hauptsächlichen Aufgaben für die Violine durchzuführen. Sein weicher sinnlich warmer Ton, seine musikalische Sicherheit und seine bescheidene Zurückhaltung gegenüber seinem Partner in den Stücken für zwei Violinen trugen ihm in allen Beziehungen aufrichtige Anerkennung ein.

Den wichtigsten Posten hatte *Georg Schumann*. Er war nicht nur der eigentliche Festdirigent, er hat sich auch als Klavierspieler hervorgetan. Dafs das Klavierspiel, das Virtuosentum besser gesagt, nicht seine Lebensaufgabe bildet, das ist seinem Tone und seiner Spielweise anzumerken, er greift energisch zu wie einer, dem es eben auf mehr als nur die Produktion von ein paar langstudierten Stücken ankommt. Es gab viele erstaunte Gesichter, als er das Dmoll-Konzert (XVII) beendet hatte, aber alle bekannten, es hätte schöner und eindringlicher gar nicht wiedergegeben werden können.

Das Klavier war an den meisten Aufführungen beteiligt, und so haben wir aufser Georg Schumann noch zwei andere Vertreter desselben zu nennen. Als verständnisvoller Cembalist fungierte Professor Dr. *Max Seiffert*, als zweiter Klaviersolist hat *Ernst von Dohnanyi* durch technische Unfehlbarkeit, reizvollen Ton und rhythmische Prägnanz bei aller ausdrucksvollen Differenzierung des Spieles hohen Ruhm erworben; als vielgewandter Orgelspieler erwies sich *Camillo Schumann*.

So viel Beifall sie alle gespendet bekamen, mehr gab man den Thomanern. Verdientermafsen! Ein köstliches Material, mit dem Fleifse, der Genie ist, von Professor *Schreck* gebildet, diente der hingebungsvollsten Wiedergabe Bachscher Kunst in wahrhaft edler Bescheidenheit. Aufser dem Choral in der Solokantate: „Siehe, ich will viel Fischer aussenden" gaben sie am ersten Abend in der Georgenkirche zwei geistliche Lieder aus Schemellis Gesangbuch in Wüllners Bearbeitung, von denen „Vergifs mein nicht, mein allerliebster Gott" mit dem Wechsel von Solo und Chor besonders tiefgehende Wirkung hatte. Die Motette „Fürchte dich nicht" bot am selben Abend noch Gelegenheit, die unerschütterliche Sicherheit des Chores in einer grofszügig durchgeführten Doppelfuge zu demonstrieren, und die Motette „Ich lasse dich nicht" führte den Chor gleich herrlich ein. Der Festgottesdienst vermochte die Eindrücke des ersten Abends nicht zu übertreffen, um so gewaltiger ergriff die Motette „Singet dem Herrn" die Hörer des ersten Kammermusikkonzertes im Fürstenhofe. Dafs die ins riesige gehende Schöpfung nicht erhabener zur Geltung gebracht werden kann, wie es an diesem Abend geschah, darüber gab es nur eine Stimme. Und so stürmte denn der Beifall in hohen Wogen durch den Saal, nicht eher sich beruhigend, als bis die schon Vormittags am Bachhause gesungene Motette „Dir, dir, Jehova, will ich singen" begonnen wurde.

Die Gesangssolisten, trotzdem sie mit Recht als erstrangige Kräfte anerkannt sind, vermochten doch nicht durchweg ihren vokalen Konkurrenten, den Thomanern, Stand zu halten. Am besten schnitt Frl. *Philippi* aus Basel mit ihrer prächtigen Alt-Stimme ab, Frau *Grumbacher-de Jong* war erst im letzten Fürstenhofkonzert, in der heitern Kantate „Mer hahn en neue Oberkeet", ganz auf der gewohnten Höhe, *George A. Walther* zeigte sich als geistvoller Sänger, dem aber der Glanz der Stimmmittel fehlt, und der von uns hochgeschätzte *Arthur van Eweyk* hatte im Bariton-Solo der Kantate „Ich will Fischer aussenden" eine zu undankbare Aufgabe, um tief zu wirken, und für die Partie in der Kantate „Mer hahn en neue Oberkeet" fehlt ihm der ursprüngliche Humor.

Die schon erwähnte Solokantate: „Siehe, ich will viel Fischer aussenden", kam nicht ganz zu ihrer Wirkung, die

Aufführung hat jedoch trotzdem der Seiffertschen Bearbeitung recht gegeben. Die erzielte Beweglichkeit des Kolorits, wenn man so sagen darf, brachte erhöhtes Leben in das Werk, und die Rezitative machten einen tiefen Eindruck.

Der Gottesdienst war nicht als Propaganda für die Rückkehr zu der Kultusform der Bachschen Zeit gedacht. Es ist ja auch nicht darüber hinwegzukommen, dafs im heutigen Gottesdienste die Predigt weit mehr als früher im Vordergrunde steht. Das Gemütsleben kommt im heutigen hastenden und alle Verstandeskräfte zum äufsersten anspannenden Erwerbsleben nicht mehr zu seinem vollen Rechte, die ihm geltenden Anregungen, namentlich die kirchlicher Kunst fallen daher auf wenig beackerten Boden, und nur die Samenkörner gehen auf, die nicht ihre Wurzeln in die Tiefe senden müssen. Die gewisse gläubig-mystische Stimmung, in der das singende Psalmodieren des Geistlichen allein richtig aufgenommen wird, fehlt uns Heutigen, und so vermochte gerade dieser Bestandteil des Festgottesdienstes die Aufmerksamkeit der Hörer nur schwer zu fesseln. Der moderne Gottesdienst mufs sich befleifsigen, die Gemeinde möglichst fortwährend mittätig sein zu lassen, abgesehen natürlich von der rein innere Mittätigkeit heischenden Predigt.

Besonderen Dank haben die Besucher des Festes der Weimarischen Hofkapelle zu spenden. Reichlich angespannt haben ihre Mitglieder von Anfang bis zu Ende zu tun gehabt und ihre vielfach recht schwierige Aufgabe im ganzen angesehen vorzüglich gelöst. Die Kapelle zählt eine Reihe sehr guter Solisten zu ihren Mitgliedern, es ist ein grofses Kompliment für sie, dafs aus ihrer Mitte so viele als Bachspieler sich bewährten.

Zum Schlusse wollen wir nicht vergessen dessen zu gedenken, der das Bachhaus und Bachmuseum in Stand gesetzt hat: des Doktors *Georg Bornemann*. Er hat mit gewissenhaftestem Fleifse gewirkt, dafs diese Ehrenschöpfung der deutschen Musikwelt auch wirklich eine Ehrenschöpfung sei, und er hat das Mögliche erreicht, unterstützt von mehreren Gebern, deren Namen das Fest- und Programmbuch der Neuen Bachgesellschaft der Dankbarkeit der Nachwelt aufgezeichnet hat. Solch Tun erntet kein lautes Händeklatschen und Bravorufen, es hat feineren Lohn aber schon darin, dafs dauert, was es schafft.

Franz Doering.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Juni. Die Königliche Oper wird in acht Tagen ihre Pforten schliefsen. Dafs viele ihrer Mitglieder der Ferienruhe bedürftig sind, mag man zugeben. Die Tätigkeit an der eigenen Bühne hat sie indes nicht überanstrengt. Wohl aber das jetzt so sehr überhand nehmende Gastieren. In London, Paris, München und noch in mancher andern Stadt treten viele unserer ersten Kräfte auf, oft monate- oder doch wochenlang. Das ist ja ehrenvoll und bringt Gewinn. Aber nur an der Ehre hat auch das Land, hat das Königliche Institut teil. Der Gewinn fällt allein den Künstlern zu, die andern haben den Nachteil. Nicht nur müssen wir in wichtigen Opern uns mit unausreichender Besetzung von Hauptrollen begnügen, so kürzlich mit einem mittelmäfsigen Tristan aus Hamburg und einem ungenügenden David aus Köln, es leidet auch der Ruf unsrer Bühne im Auslande. Gerade in der Zeit, wo so viele Fremde hier weilen — ich hörte in den letzten Wochen fast nur englisch und französisch in den Wandelgängen des Opernhauses sprechen — sollten unsre Aufführungen besonders gut sein, damit die fremden Besucher daheim nicht über unausreichende Leistungen in der Berliner Oper zu berichten haben. Wie mit vielen Solisten, so steht es auch mit den Kapellmeistern. Wie lange war *Rich. Strauſs* in der letzten Spielzeit fort! An wieviel Orten dirigierte er seine Salome! Und kam er einmal im Fluge auf kurze Zeit zurück — ob er mit der erforderlichen Anteilnahme und Ruhe dirigierte? Es fehlt nicht an Stimmen, die behaupten, er habe mit einem Opernabende nur „recht schnell fertig sein wollen". Schliefslich genügt doch das Stabschwingen allein nicht, geschehe es auch noch so gewandt. Woher soll denn das erforderliche Ineinanderwachsen von Kapellmeister und Opernkörper kommen, wenn beide Teile so oft und auf so lange getrennt sind? Dr. *Muck* war ein Jahr lang in Amerika und kehrte zu Anfang dieses Monats zurück, um gleich darauf den Tristan zu leiten, der mittlerweile unter dem Taktstabe von Dr. *Strauſs* und *L. Blech* gegeben worden war. Die sind doch Individualitäten und gaben dem Werke ein eignes Gepräge. Kann es nun der neue Leiter, der auf eigne Schattierungen zu verzichten und sich streng objektiv zu verhalten pflegt, nach seinen Absichten vorführen, wenn die Kapelle ein Jahr lang nicht unter ihm gespielt hat? — Wir hätten also auch in Berlin wohl eine Kapellmeisterfrage. Aber im andern Sinne, als in München und Wien. Und wir machen nicht soviel Wesens damit, wie dort. Wir suchen auch das Heil unsrer Oper nicht in einem Kapellmeister. Uns könnte die Frage, ob *Mahler*, ob *Mottl*, nicht erhitzen. Wir Norddeutschen sind etwas ruhiger, und bei uns ist der Personenkultus — wenigstens bezüglich der Kapellmeister — nicht so ausgebildet. „Hier gilt's der Kunst!" Wir schätzen Dr. *Muck* und Dr. *Strauſs*, schätzen auch *L. Blech* und *E. v. Strauſs*, jeden in seiner Art. Wir haben nur den Wunsch, dafs der Opernleiter mit den ausführenden Kräften in möglichst seltener Unterbrechung an der künstlerischen Arbeit sei.

Was die Königliche Oper im letzten Spieljahre an Neuem brachte, den Faulen Hans und Piquedame, blieb eben so erfolglos, wie das neu Einstudierte: Falstaff, Barbier von Bagdad, Abreise. Nur Salome, bezüglich ihres Wertes und ihrer Bedeutung noch immer eifrig umstritten, hatte einen starken und, was mehr bedeutet, einen dauernden Erfolg. Die augenblickliche Vertreterin der Titelrolle, Fräulein *Rose*, die sich so gut mit deren Ausführung abfindet, trat auch als Carmen auf. Und da war sie überraschenderweise wie eine Konservationsschülerin: ohne jede Eigenart, geradezu langweilig. Die Regimentstochter war gelegentlich einer Galavorstellung zur Frühjahrs-Parade neu inszeniert worden. Und zwar in ganz prächtiger Weise. Ohne Aufgeklebtes oder Eingeschobenes. Denn dafs am Schlufs des 1. Aktes das Regiment mit fliegender Fahne und klingendem Spiele über die Bühne zieht, pafst gut in die Handlung. Und der Prunksaal des 2. Aktes mit all seinem Glanz erscheint im Palaste der Marchesa als ganz natürlich. Donizettis Musik sagt uns im 1. Akte noch immer zu. Ein Tonsetzer unsrer Zeit

würde der Regimentsmarie freilich eine andre Musiksprache geben. Das im Feldlager geborene und zeitlebens mit den Soldaten umhergezogene Mädchen dürfte sich dann nicht in zierlicher, kunstreicher Koloratur äufsern. Frau *Wedekind* von der Dresdener Hofoper sang die Marie als Gast und versah es darin, dafs sie auch das Regimentslied mit Tonschmuck versah und dadurch seines Charakters entkleidete. Im übrigen konnte man sich ihrer gesanglichen Kunstfertigkeit freuen, da die Stimme besser klang und die Intonation sauberer war, als kürzlich im Konzertsaale. — Es mag doch noch erwähnt sein, dafs in einer der Sprechrollen der Regimentstochter und zwar in der des Notars, *Hans Lortzing* mitwirkte, der jüngste Sohn Albert Lortzings, der auf Befehl des Kaisers vor einigen Jahren am Schauspielhause angestellt wurde. — Auch die *Farrar* trat nach langer Abwesenheit wieder auf. Für sie schwärmt ein Teil unsres Publikums, für die *Destinn* der andre. Beide sind ja Künstlerinnen von Bedeutung, doch beiden haften noch Mängel an. Für die aber sind die Schwärmer blind und taub. Sie jauchzen und jubeln und klatschen und rufen Bravo — an das richtige „Brava" gewöhnen wir uns nicht; widerspricht es doch auch dem Geiste unsrer Sprache — ob nun etwas besonders gut oder ob es nur wenig gelang. Die *Farrar* hatte die Traviata als erste Rolle gewählt. Ihre beste ist die Mignon. Ihrer Marguerite Gautier fehlt im 1. Akte das Sinnliche, Leichtlebige, Jauchzende in Spiel und Gesang. Aber wo sie sinnig und herzig zu werden beginnt, vom 2. Akte an, da wirkt sie sehr sympathisch. Der süfse Klang der hohen Töne, der uns in ihrer ersten Margarete entzückte, ist dahin. Herr *Naval*, ihr Alfredo — wir geben die Oper italienisch — ist ebenfalls ein namhafter Darsteller, auch ein kunstgebildeter Sänger, doch gehorcht ihm das Organ nicht immer. Er geht jetzt zur Komischen Oper. Die hat, vom Londoner Gastspiele ohne Schätze heimgekehrt, ihre Tätigkeit hier wieder aufgenommen. Mit Hoffmanns Erzählungen, an denen sie nun schon so lange zehrt. Die Gesellschaft, von der sie gegründet wurde, hat sich aufgelöst, und ihr Direktor wird nun zu zeigen haben, wie das Unternehmen weiterzuführen ist. — Das Lortzing-Theater hat seine Opernvorstellungen einstellen müssen, weil die Aufsichtsbehörde bauliche Änderungen verlangte, die dem alten Hause allerdings recht not taten. Ob eine Oper fernerhin ihr Heim darin haben wird, ist wohl noch zweifelhaft. Sie hat auch dort weit mehr Geld gekostet als eingebracht.

Rud. Fiege.

Hamburg, Mitte Juni. Die überreiche Hamburg-Altonaer Saison mit ihren 282 Opern-Aufführungen und 150 grofsen und kleinen Konzerten ist beendet und wenn ich erst jetzt, wo alles schweigt und wir uns in der Saison morte befinden, dazu komme, über Einzelnes zu referieren, so ruht der Grund der Verspätung einzig und allein in der andauernden Überhäufung der Berufspflichten. Wollte ich dennoch eine Skizze des ganzen Musikwinters bieten, dürfte der zugemessene Raum selbst für eine solche kaum annähernd ausreichen. Es sei daher nur einiger der bemerkenswertesten Ereignisse seit Januar gedacht, zunächst der Oper und des im Theater gegebenen Charfreitagskonzerts. Die Fortsetzung bringt in der nächsten Nummer die wichtigsten Konzerterscheinungen.

Den Neueinstudierungen der Opern „A basso porto" von Spinelli und „Samson und Dalila" von Saint-Saëns folgten in gleicher Weise „André Chénier" von Giordano „Der Gaukler unserer lieben Frauen" von Massenet und Goldmarks „Die Königin von Saba". Im übrigen erschien bis zum 12. Januar nichts Neues. Während der Weihnachtszeit wurden vorwiegend nach dem Weihnachtsmärchen Spielopern und unter diesen recht oft „Hänsel und Gretel" in guter Besetzung gegeben. Besondere Anziehung übten die Opernaufführungen aus, in denen *Edith Walker* künstlerisch mitwirkte. Ihrer Brünnhilde folgten die Amneris in Verdis „Aïda", die „Königin von Saba" und Elisabeth im „Tannhäuser". Besonderen Erfolg bezeichneten diese Partien, in denen die Künstlerin (namentlich als Elisabeth) die Flamme der Begeisterung entfachte.

Anfang Januar beging Herr Direktor *Bachur* das frohe Fest seines 25jährigen Wirkens in Hamburg und empfing bei dieser Gelegenheit infolge seiner vielen Verdienste den Titel eines Hofrats. An der Feier beteiligten sich aufser den Kunstnotabilitäten unserer Stadt die Herren Hofrat *Barnay* und *Haase*. Am 12. Januar erschien eine Gluck-Novität, das einaktige Schäferspiel „Les amours champêtres", aus den 1750er Jahren, deutsch betitelt „Die Maienkönigin", in der Bearbeitung von Kalbeck und Fuchs, der acht Tage später Glucks „Iphigenie in Aulis" neu einstudiert folgte. Der Glucksche Einakter „Die Maienkönigin" enthält reizende Lieder und Ensembles, ist jedoch, einzelnes abgerechnet, von keiner Bedeutung; auch war die Vorführung, in der sich die Damen *Offenberg*, *Kramm*, die Herren *Strätz*, *Weidemann* und *vom Scheidt* in die Rollen teilten, eine nur zum Teil gelungene. Nicht viel besser stand es mit der Aufführung der „Iphigenie", die in der Bearbeitung Wagners unter Kapellmeister *Stransky* nicht sonderlich erbaute. Frl. *Kühnel* als Iphigenie vermochte trotz besten Wollens der hohen Aufgabe künstlerisch nicht zu entsprechen. Als Klytemnestra erschien Frau *Beuer* in einer Partie, die ihrer Stimme zu hoch liegt. Agamemnon, Achill und Kalchas fanden in der Kunst der Herren *Dawison*, *Pennarini* und *vom Scheidt* recht gute Vertretung. *Stranskys* Auffassung des Werkes, die vielfach schleppenden Tempi förderten nicht das Gelingen, denn auch in den Chören glückte nicht alles d' Alberts „Tiefland", die erste hervorragende Novität in dieser Saison, fand bei den beiden Erstaufführungen einen durchschlagenden Erfolg. Das in jeder Beziehung, nicht nur textlich, sondern auch dramatisch hochinteressante Werk, dem man mit grofsen Erwartungen entgegengegangen war, erhebt sich weit über d'Alberts voraufgegangene, der Bühne angehörende Schöpfungen. Kapellmeister *Brecher* und Regisseur *Jelenko* waren mit Begeisterung für die Novität eingetreten, so dafs von einer glanzvollen, den innern Kern des Werkes treffenden Wiedergabe, die eine Ehrung für den Komponisten bedeutet, zu berichten ist. *Birrenkoven* als Pedro, Frl. *Schloss* (Martha), *Dawison* (Sebastiano), *Lohfing* (Tommaso) standen auf der Höhe ihrer Aufgabe, desgleichen die Damen *Hindermann*, *v. Artner*, *Tümler*, *Neumeyer* usw. Weniger glücklich war die dritte, unter stellvertretender Mitwirkung gegebene Aufführung, wogegen die weiteren wieder der Bedeutung des Werkes gerecht wurden. Von zündender Wirkung war ferner die künstlerisch vorzügliche Aufführung von Cornelius' „Der Barbier von Bagdad", bei der *Brechers* eminente Begabung und die feinsinnige Inszenierung *Fhrls* sich in vorzüglicher Weise bewährten. Ein tatsächlich phänomenaler Vertreter der unverantwortlich schwierigen Titelpartie war Herr Kammersänger *Gmür* aus Weimar (als Gast). Der wenig glücklichen

Leistung des Herrn *Strätz* als Nureddin gegenüber bewährten sich vorzüglich die Margiana des Frl. *Schloss* in einer neuen Art der Auffassung, ebenso die Bostana der Frau *Metzger-Froitzheim*. Leider wurde der Eindruck der Aufführung durch eine darauf folgende mäfsige Darstellung des „Bajazzo", hervorgerufen durch die nicht ausreichende Vertretung des Tonio durch den Nürnberger Gast Herrn *S. Hecker*, getrübt. Die Titelpartie ruhte in der bewährten Kunst des Herrn *Birrenkoven*. Frl. *Anny Schiroky* aus Frankfurt, die als Violetta in Verdis „Traviata" gastierte, fand nur mäfsige Aufnahme. Durchaus ungenügend erwies sich der Leipziger Gast Herr *Wildbrunn* als Alfred. Ritters „Der faule Hans" hatte „neueinstudiert" am 28. Februar bei der Erstaufführung zum Benefiz *Pennarinis* trotz gelungener Ausführung nur einen Achtungserfolg. Die Direktion führte *Stransky*. Als Interpreten erschienen neben *Pennarini* die Damen *Kühnel, v. Artner*, die Herren *Hinckley* und *Schlitzer*. Anzuführen ist eine Aufführung von Brülls „Das goldene Kreuz", die infolge gegenseitiger Abhängigkeit von Darstellern und Direktion wenig erfreulich wirkte. Als Gast erschien Frl. *Helene Brandes* (Düsseldorf) in der Partie der Therese. Vortrefflich war Herr *vom Scheidt*. Aufser den das Repertoire beherrschenden Dramen Wagners, Gounods „Margarete" usw. erschienen mehrfache Wiederholungen von d'Alberts „Tiefland" (am 26. Februar mit Frl. *Marga Burchard* vom Schweriner Hoftheater, stellvertretend für Frl. Schloss). Hierauf gab es im Theater vornehmlich Benefizvorstellungen, ein Unfug, der in keiner Stadt mehr getrieben wird als in Hamburg. Frau *Metzger-Froitzheim*, Frau *Fleischer-Edel*, die Herren *Lohfing* und *Weidemann* werden mit Befriedigung auf das äufsere Ergebnis der ihnen geltenden Ehrentage zurückblicken; vor allem aber darf dies Kapellmeister *Brecher* der mit einer genialen Aufführung des „Tristan" alles in Begeisterung versetzte. Wesentlich fördernd für das Gelingen war Frl. *Walkers* Isolde, die mit dieser Partie, die sie in Brechers Benefiz zum erstenmal gab, sich aufs neue wieder alle Herzen eroberte. Die Künstlerin beherrschte die hohe Aufgabe in rühmenswerter Weise. Überzeugend wirkten Darstellung und Gesang. Weniger gut disponiert, aber trotzdem vorzüglich, gab Frau *Metzger-Froitzheim* die Brangäne, *Birrenkovens* Tristan war wie stets vollendet. Aufrichtiges Lob verdienen die Herren *Dawison* (König Marke), *vom Scheidt* (Kurwenal). Auch die Benefizabende der Herren *Birrenkoven* (Tiefland) und *Dawison* (Carmen) zählten zu den Glanzvorstellungen der Saison. Am 8. Mai begann der bis Ende Mai gehende Wagnerzyklus. — Das Charfreitagskonzert brachte diesmal unter *Stransky* Wagners „Liebesmahl der Apostel", drei Bruchteile aus „Parsifal", eine „Trauerkantate" von Grammann und verschiedene Solovorträge. Das interessante, aber viel zu ausgedehnte Programm schmückte die Namen Frau *Metzger-Froitzheim*, Frl. *Walker*, die Herren *Birrenkoven, Dawison, Lohfing* und *Hinckley*. Frau Metzger sang den Hymnus „Erbarmen" von Nicodé in ergreifend schöner Weise. Frl. Walkers Vortrag von Wolfs „Wo find ich Trost" und Schuberts „Allmacht" hatten sensationellen Erfolg. Wenig erfreulich war die Wiedergabe des „Liebesmahl der Apostel", dagegen wurde die Kantate von Grammann, namentlich das Baritonsolo (Dawison) vortrefflich ausgeführt. Die Theaterdirektion hatte Stransky die Leitung des Konzerts allein übertragen, eine Aufgabe, der sich der verdienstvolle Dirigent mit Aufbietung aller Kräfte in höchst beachtenswerter Weise entledigte. Prof. Emil Krause.

Kiel. (Saisonrückschau.) Noch einige Beethoven-Konzerte stehen dicht vor der Türe, zu einem kühn improvisierten Musikfeste zusammengefafst, zu dem Dirigent und Mitwirkende schon seit längerer Zeit eifrig proben, — bald werden auch sie verrauscht sein und unsere diesjährige Konzertsaison hat ihren Abschlufs gefunden! — Läfst man die Blicke rückwärts schweifen, mit dem Willen von allem Kleinlichen und Verfehlten abzusehen und sein Augenmerk nur auf das zu richten, was wert ist, in der Erinnerung aufbewahrt zu bleiben, so kann man nicht umhin, eine rechte Befriedigung über die verflossene Zeit zu empfinden: denn viel Ausgezeichnetes, ja Hervorragendes steigt uns im Gedächtnis auf und das Gute überwiegt das Minderwertige weitaus.

Um sogleich ein musikalisches „Ereignis" zu nennen: *Edvard Grieg* gab auch hier ein Konzert, das einen Applaus auslöste, wie ihn Kiel wohl noch nicht erlebt! Der rührige Dirigent des Musikvereins, Hr. Schmidt, der auch zuvor schon *Richard Straufs* und *Ernst von Possart* bewogen hatte, uns aufzusuchen, vermittelte nun auch sehr dankenswerterweise Kiel die persönliche Bekanntschaft mit dem gefeierten nordischen Meister. Die Griegschen Chor- und Orchester-Kompositionen unter seiner eigenen lebhaften und feinen Direktion, wie sein Klavierkonzert (Hr. Gröndahl), und seine Lieder von einer Sängerin wie *Ellen Beck* mit wahrhaft grofser, ruhiger Leidenschaft und Kraft geistvoll vorgetragen, machten einen mächtigen Eindruck. Das ganz und gar Unnervöse, Seelen- und Charakterdurchdrungene der *Griegs*chen Kunst trat prächtig hervor, wie die frische Diktion seltsam-ursprünglicher Art. Chor und Orchester waren wieder von Hrn. Schmidt möglichst sorgsam und gut vorbereitet worden.

Von auswärtigen Dirigenten wäre aufserdem der jugendliche reichtalentierte Hr. *Abendroth* zu nennen, welcher das I. Volkskonzert unseres unter seines Vorsitzenden Prof. Niemeyer's sicherer Leitung kräftig aufblühenden Vereins der Musikfreunde dirigierte, von dessen Programmnummern Hrn. Abendroth das *Tschaikowsky*sche „Tema con Variazioni" (aus op. 55) ganz besonders gut lag. — Von auswärtigen Liedersängerinnen liefsen sich, aufser der vorgenannten Kopenhagener Kammersängerin, die Grofsherzogl. Sächs. Kammersängerin Julie *Müllerhartung*, eine Künstlerin von bedeutender tiefer Eigenart und ausgezeichneter Schule (Viardot), sowie *Maria Philippi* hören, die sich nun zur echten, grofsen Künstlerin von tief-ernster Empfindung ausgereift hat (der jedoch, wie auch Julie Müllerhartung, zwischendurch Fröhlich-temperamentvolles ebenfalls entzückend gelingt), ein ganzer Mensch spricht aus ihrem Gesange und eine rege, wache Seele. Mit Freuden erinnert man sich auch der herrlichen *Brahms*chen Duette, die Fr. Philippi und der mit ganz prächtiger Stimme und Auffassung begabte junge Tenorist *Albert Jungblut* früherhin zusammen sangen. — Als Sängerin, deren Vorträge hauptsächlich auf das Anmutige, Liebreizende gestellt sind, eine bedeutende Coloraturtechnik und ein überaus zartes doch sicheres Beherrschen aller Stimmlagen, ist die Sopranistin *Mary Münchhoff* zu nennen, deren hiesiger Erfolg mich sehr erfreute — nicht zum geringsten ihrer wundervollen losen, freien Stimmbildung wegen: denn um das rechte Verständnis und Gefühl für wirklich schönen Gesang: natürlich-ungezwungene freie Tonführung ist es hier (wie auch anderenorts) immer noch schlimm genug bestellt. — Von neueren Liedkompositionen war leider nicht viel zu hören; ich hebe aufser

den *Griegs*chen und den oft gesungenen *Wolf*schen Liedern, *Strauſs'* „Schlagende Herzen", *Weingartners* „Motten", Cécile *Chaminade's* Berceuse hervor. — Die Fortsetzung der Saisonrückschau folgt in meinem nächsten Bericht.

M. Arnd Raschid-Kiel.

Luzern. Das VIII. schweizerische Tonkünstlerfest, welches am 2. und 3. Juni in Luzern abgehalten wurde, brachte in seinen 3 groſsen Konzerten eine Reihe von neuen Kompositionen zu Gehör, die erkennen lieſsen, daſs die Prüfungskommission des schweizerischen Tonkünstlervereins in der Auswahl der auf den jährlichen Festen zur Aufführung gelangenden Tonwerke offenbar ziemliche Strenge walten läſst. Ein Beweis dafür ist der Umstand, daſs von den mehr als zwei Dutzend Novitäten, deren Bekanntschaft uns das diesjährige Fest vermittelte, keine einzige war, die sich nicht über das Niveau des Mittelmäſsigen erhob, wohl aber wurden verschiedene Werke aus der Taufe gehoben, denen man voraussagen kann, oder die es wenigstens verdienen, daſs sie auch auſserhalb des Schweizerlandes Beachtung finden. Hierzu möchten wir gleich die erste Nummer des I. Konzertes, welches ausschlieſslich Chor- und Orchesterwerke brachte, rechnen: „Der Islandfischer" musikalische Stimmungsbilder unter dem Eindruck von P. Lotis gleichnamigem Roman für Orchester komponiert von *Pierre Maurice*. Die Hauptvorzüge des Werkes, welches sich in seinen vier Sätzen als eine kurze Sinfonie präsentiert, liegen in einer ungemein feinen und stimmungsvollen Instrumentation, die den Beweis liefert, daſs der talentierte, aus der französischen Schweiz stammende, in München seſshafte Komponist mit den Ausdrucksmitteln des Orchesters geschmackvoll umzugehen weiſs. Einzelne Teile zeichnen sich durch charakteristische Erfindung, geistreiche Farbenmischung und schöne Melodik aus. Ein vielversprechendes Opus ist auch die Konzertphantasie für Violine und Orchester des jungen Baslers *Karl Heinrich David*, den der schweizerische Tonkünstlerverein zum ersten Male zu Worte kommen lieſs. Die Instrumentation ist hier ja allerdings stellenweise noch etwas unbeholfen, aber die Verarbeitung der frisch empfundenen Themen ist so geschickt, daſs man nicht vermutet, in *David* es mit einem kaum 22jährigen Anfänger in der Komposition zu tun zu haben. Der Solovioline, welche durch den jungen Luzerner Virtuosen *Fritz Hirt*, wenn wir recht unterrichtet sind, einem Schüler Sevciks, technisch und musikalisch gleich vorzüglich gespielt wurde, möchten wir etvas weniger Figurenwerk wünschen. Vom Festdirigenten, dem Luzerner Musikdirektor *Peter Fassbaender*, standen 2 Werke auf dem Programm des ersten Konzerts: eine „Deutsche Messe" und eine groſse Sopran-Arie aus der Oper „Gudrun". Letztere ist in groſsen Linien gehalten und von schönem musikalisch-dramatischen Ausdruck, aber ohne persönliche Note; ein ungleich gröſseres Interesse aber darf die „Deutsche Messe" für sich in Anspruch nehmen, bei deren Konzeption dem Autor Brahms Requiem vorgeschwebt haben mag. Auf eine bloſse Übersetzung der lateinischen Meſs-Sätze hat Fassbaender verzichtet, und an ihre Stelle folgende weltliche Dichtungen gesetzt: „Zum neuen Jahr" von Mörike (Kyrie), „Gesang der Erzengel" aus Goethes Faust (Gloria), „Die Worte des Glaubens" von Schiller (Credo), „Gott und Welt" von Goethe (Sanctus) und „Friede auf Erden" v. C. F. Meyer (Agnus Dei). Es scheint uns dies ein etwas gewagtes Unternehmen, denn bei aller Schönheit der Texte, sind wir doch der Meinung, daſs sich die Gedichte nicht gut unter den Begriff „Deutsche Messe" vereinen lassen. Die Musik ist echt und warm empfunden, groſsartig in der Struktur, und zeigt, daſs ihr Schöpfer den Orchestersatz ebenso beherrscht wie den Chorsatz, welchem in dem Werke natürlich die Hauptaufgabe zufällt. Die Wirkung der einzelnen Sätze, in welche Fassbaender groſse Steigerungen zu legen versteht, ist teilweise eine ganz gewaltige. Als hervorragend begabter Tonsetzer zeigte sich auch *Gustav Niedermann* (Zürich) in seinen „Gorki-Bildern", denen das Nachtasyl und andere Dichtungen des russischen Geisteshelden zu Grunde liegen. Das dunkle Kolorit, mit welchem harmonisch, rhythmisch und melodisch die düstere Stimmung gemalt ist, hat der noch sehr jugendliche Züricher Künstler ganz vorzüglich getroffen. In einem einsätzigen A moll-Konzert für Violoncell verrät *Hans Kötscher* (Basel) eine gestaltungskräftige Phantasie und Vertrautheit mit der Behandlung des Orchesters. Das mit schönen Gesangsthemen ausgestattete Konzert bietet dem Cellisten eine dankbare Aufgabe und Gelegenheit, technisches Können zu zeigen. Um die wirkungsvolle Wiedergabe des Soloparts machte sich *Willy Treichler*, der Cellist des Basler Streichquartetts, verdient. Zwei, durch *Henri Marteau* meisterhaft zu Gehör gebrachte Romanzen für Violine und Orchester von *J. Ehrhart* (Mülhausen) und *E. Berthoud* (Basel) waren die weiteren und letzten Novitäten des ersten Tages. Beide Kompositionen sind von natürlicher und musikalischer Sprache; als das in Form und Satz gewandtere und in der Erfindung bessere erscheint uns das Werk Ehrharts. Den Schluſs des Konzerts bildete eine von Direktor Fassbaender gut vorbereitete „Nenie" für Chor und Orchester von *Hermann Götz*, die man aus Pietät für den vor 30 Jahren verstorbenen Komponisten, der die schönste Zeit seines künstlerischen Schaffens bekanntlich in der Schweiz verlebte, in das Programm aufgenommen hatte.

Im II. Konzert war ein besonders breiter Raum den Vokalkompositionen zur Verfügung gestellt: es gab unter diesen ein Duett für Sopran und Alt, einen Frauenchor mit Klavier und nicht weniger als 19 Sololieder. In letztere teilten sich vier Komponisten: *Paul Brenner* (Neuchâtel) mit 4 Liedern „Frühling", „Stummer Abschied", „Habenichts" und „Mädchenlied", *Eugène Reymond* (Genf) mit 4 „Petites Chonsons du Bord de l'Eau", *Emil Lauber* (Neuchâtel) mit 6 „Chansons Rustiques" und *Josef Lauber* (Genf) mit „Fünf Vesta-Liedern" für eine Altstimme mit Begleitung des Streichquartetts und einer Harfe. Als die gelungensten dieser Liederkompositionen möchten wir die Chansons Rustiques von Emil Lauber bezeichnen, die natürlich empfunden sind und durch eine charakteristische Klavierbegleitung wirken. Natürlich und in schönem melodischen Fluſs geben sich übrigens auch die ebenfalls mit Klavierbegleitung gesetzten Lieder von *Brenner* und *Reymond*, nur sind sie von weniger bedeutender Inspiration. Die Vestalieder *Jos. Laubers* interessieren durch ihre eigenartige, künstlerisch gearbeitete Begleitung. Durchweg trefflich vorgetragen wurden die Gesänge durch die Damen: Frl. *Johanna Dick*, Frau *Faliero Dalcroze*, Frau *Debogis-Bohy* und Frl. *Maria Philippi*. Zwischen den genannten Sologesängen hörte man noch den anmutigen Frauenchor mit Klavierbegleitung „Er ist's" von *Josef Berr* (Zürich), ferner sehr interessante „Variationen über ein hebräisches Thema" von dem erst 17jährigen, am Pariser Konservatorium gebildeten Aargauer Pianisten *Emil*

Frey und die mit stürmischem Beifall aufgenommenen Walzer für Violine mit Klavier von *Friedr. Hegar*, denen *Henri Marteau* eine hinreifsende Wiedergabe zu teil werden liefs. Eingeleitet wurde das Konzert durch eine fleifsig gearbeitete, aber nicht gerade bedeutende Sonate in D moll von *Ad. Veuve* (Neuchâtel), hierauf folgte das Duett für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung: „Meeresstille" von *Herm. Wetzel* (Basel), welches als fleifsige und ehrliche Arbeit anerkannt zu werden verdient und von den Basler Sängerinnen Frau *Fetscherin-Siegrist* und Frl. *Sommerhalder* sehr gut vorgetragen wurde. Die Hauptnummer dieses Konzerts war das Klarinetten-Quintett in A moll (Op. 13) von *Henri Marteau* (Genf), welches der berühmte Geiger dem bekannten Meininger Kammervirtuosen Richard Mühlfeld gewidmet hat; der Künstler sollte es auch in Gemeinschaft mit dem Meininger Streichquartett in Luzern aus der Taufe heben. Wenige Tage vor dem Feste mufste Mühlfeld aber krankheitshalber seine Mitwirkung wieder absagen und einige Stunden vor Beginn der schweizerischen Tonkünstlertagung meldete der Telegraph das Hinscheiden des grofsen Klarinettisten. In Dortmunder Künstlern, den Herren *P. Steyer* (Klarinette), *H. Schmidt-Reinecke* (II. Violine), *Ad. Pörsken* (Bratsche) und *Ernst Cahnbley* (Violoncello) fand *Marteau*, der die Partie der 1. Violine selbst übernahm, Ersatz für die Meininger Herren. Das Quintett ist unsers Erachtens das beste, was Marteau bisher auf dem Gebiete der Komposition leistete; es zeigt sich als stilvolles und, wo es angebracht ist, mit hübschen humoristischen Zügen ausgestattes Kunstwerk.

Das III. und letzte Konzert fand in der Hofkirche statt, wo Herr Stiftsorganist *F. J. Breitenbach* zunächst in 3 Stücken (Choral III. von C. Frank, Adagietto von O. Barblan und Phapsodie sur un cantique breton von C. Saint-Saëns) das berühmte Orgelwerk vorführte. Das eigentliche Festkonzert brachte sodann zunächst eine Fantasie für Orgel von *Otto Barblan* (Genf) und den Psalm 23 für gemischten Chor des gleichen Komponisten. Von diesen beiden Werken möchten wir den gemischten Chor mit seinem schönen polyphonen a capella-Satz als die bedeutendere Komposition hervorheoben. Eine Motette für Tenor-Solo, vier Frauenstimmen gemischtem Chor und Orgel von *P. Fehrmann* (St. Gallen) gab sich als ein schlicht empfundenes Tonstück, dem man eine recht starke Verbreitung bei Kirchenchören wünschen möchte. Das Tenorsolo brachte Herr Sandreuter zu schönster Geltung. *P. Fassbaender* (Luzern) hatte auch für dieses Konzert eine Komposition beigesteuert, und zwar eine Sonate für Violine solo, die in Form und Wohlklang an Joh. Seb. Bach erinnerte. *R. Pollak*, ein Schüler Marteaus, spielte das schwierige Werk technisch und musikalisch vorzüglich. Neben 2 Streichquartettsätzen des Berner Münster-Organisten *Carl Hess*, die auf schönen Themen aufgebaut sind und sich durch eine echte ungekünstelte quartettmäfsige Behandlung auszeichnen, hätten wir nun noch des Schlufswerkes Erwähnung zu tun: der grandiosen Doppelfuge für Orgel von *Friedr. Klose* (Basel). Das Werk bildete eine glänzende Krönung des Festes, dessen bedeutendste Darbietung es darstellt. Grofsartig in der ganzen Anlage und gleich interessant in harmonischer wie kontrapunktischer Beziehung mufs diese Doppelfuge auf den Hörer einen tiefen Eindruck machen. Völlig überwältigend wirkte die Schlufssteigerung, die Klose dadurch erzielt, dafs er das Brausen des vollen Orgelwerkes in der choralartigen Melodie des zweiten Fugenthemas durch 4 Trompeten und 4 Posaunen verstärkt. Die Ausführung des enorm schwierigen Stückes durch Herrn *A. Hamm*, den genialen Organisten am Basler Münster, war eine in jeder Beziehung vollendete.

E. Trapp.

Dessau. Die herzogliche Hofbühne in Dessau bot nach der von ihr herausgegebenen „Jahresübersicht" im Spieljahr 1906/07 188 öffentliche Darstellungen. Die Theatervorstellungen verteilen sich auf 75 Opern- und 78 Schauspielaufführungen. Diese Vorstellungen umfafsten zusammen 66 Werke, nämlich 24 Musik-Dramen bezw. Opern, 1 Operette, 15 Trauer- bezw. Schauspiele, 3 Dramen mit Musik, 22 Komödien, Lustspiele, Schwänke, Volksspiele, Possen usw. und 1 Weihnachtsmärchen mit Musik. Neuheiten fehlten in der Oper zwar gänzlich, die im verflossenen Spieljahre ausnahmsweise nur Neu-Einstudierungen herausbrachte. Allein, abgesehen davon, daß die Neu-Inszenierung des seit Jahrzehnten nicht mehr gehörten „Oberon" (in der hierorts noch unbekannten Grandaurschen Einrichtung mit Wüllnerschen Rezitativen) fast schon wie eine Neuheit wirkte und nicht weniger als 9 Vorführungen erleben durfte, steht jenem Ausfalle begleichend doch als bedeutsame Leistung entgegen, daß in diesen 7 Spielmonaten sämtliche (den Bühnen überhaupt zur Aufführung überlassene) Musikdramen Richard Wagners vom „Rienzi" bis zur „Götterdämmerung" zur Darstellung gelangten. In den verschiedenen Konzerten wiederum, die (einschließlich der beiden des „Musikfestes") 100 Tonwerke im ganzen zu Gehör brachten, lernten die Besucher 17 wichtigere Neuheiten kennen.

— Der Nationalausschuß des deutschen Schillerbundes erläßt folgenden **Aufruf an das Deutsche Volk.** In Weimar, der Goethe-Schillerstadt, hat sich am 30. September 1906 der Deutsche Schillerbund gebildet, der am Weimarischen Hoftheater alljährlich Festspiele für die deutsche Jugend beider Geschlechter, im besonderen für die reiferen Schüler aller höheren Lehranstalten Deutschlands veranstalten will. Die Festspiele sollen in sechs Wochenzyklen von Meisterwerken der deutschen und der Weltliteratur bestehen und während der großen Ferien jedes Jahr etwa fünftausend Teilnehmern umsonst zugänglich gemacht werden. Nebenher soll der Besuch der zahlreichen geweihten Stätten Weimars, der Lustschlösser seiner Umgebung, der durch geschichtliche Bedeutung und Naturschönheiten berühmten Orte Thüringens wie der Wartburg, Jenas usw. gehen, so daß die Schülerfahrt nach Weimar für jeden Teilnehmer ein unvergeßliches großes Erlebnis und eine dauernde Bereicherung seines geistigen Lebens bedeuten würde (Näheres in der Denkschrift „Das Weimarische Hoftheater als Nationalbühne für die deutsche Jugend", 3. Auflage, Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar.) Um das nationale Unternehmen zu ermöglichen, müssen sich vierzigtausend Deutsche im Reiche und auswärts finden, die mit dem Mindestbeitrag von 1 M dem Deutschen Schillerbunde beitreten. Höhere Beiträge und öffentliche oder private Stiftungen für den idealen Zweck sind sehr erwünscht. Jedes Mitglied des unterzeichneten Nationalausschusses und die Geschäftsstelle des Deutschen Schillerbundes in Weimar nimmt Anmeldungen und Beiträge entgegen. Deutsche Männer und Frauen, zeigt einmal wieder, daß der alte deutsche Idealismus noch lebt, daß Ihr Eurer Jugend die edelsten Genüsse der Kunst und Natur von Herzen gönnt, daß Ihr gewillt seid, das Erbe Goethes und Schillers, Kleists, Grillparzers und Hebbels, Sophokles' und Shakespeares in ihr lebendig und wirksam zu erhalten, damit dem arbeitsfrohen Alltag unseres deutschen Lebens der begeisternde Festtag niemals fehle, zum Heile für Gegenwart und Zukunft. Tretet dem Deutschen Schillerbunde bei! Die Weimarer Festspiele für die deutsche Jugend sind kein Luxus, sondern notwendige und, wie wir zuversichtlich hoffen, segensreiche Volkserziehung.

Weimar, Pfingsten 1907.

Der Nationalausschuß des Deutschen Schillerbundes.

— Franz Liszt's „Heilige Elisabeth" hat in szenischer Darstellung nun auch an den russischen Bühnen Eingang gefunden. In Riga ist das Werk für die nächste Saison auf den Spielplan gesetzt.

— Wie zum Bachfest 1905 hat auch diesmal die Hofbuchdruckerei Eisenach H. Kahle eine kleine Broschüre herausgegeben, welche eine ausführliche Beschreibung des Dritten Deutschen Bachfestes und der Einweihung des Bachhauses und Bachmuseums, die Festpredigt beim Gottesdienst von Geh. Kirchenrat Prof. D. Rietschel, sowie die Besprechungen der drei Konzerte enthält. Preis 50 Pf.

— Über das aufsehenerregende Buch Breithaupts „Die natürliche Klaviertechnik", hat der Lehrer an der Hochschule für Musik in Mannheim, Paul Stoye, eine ausführliche Schrift verfaßt. Wer sich dafür interessiert und sich über Breithaupts epochemachende Lehre des Klavierspiels informieren will, lasse sich diese hochinteressante Broschüre kommen, welche vom Verlagshaus C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, auf Wunsch gratis und franko versandt wird.

— *Heinrich Adolf Köstlin*, der Herausgeber des weitverbreiteten Werkes „Geschichte der Musik im Umriß", der Gründer des Evangelischen Kirchengesangvereins für Württemberg (aus dem sich der Allgemeine Deutsche Verein mit 2000 Einzelvereinen und 60000 Sängern entwickelt hat) ist am 4. Juni in Cannstatt gestorben.

— *Richard Mühlfeld*, der berühmte Klarinettist, starb im 51. Lebensjahre in Meiningen.

— Am 15. Juli kann die klavierspielende Welt des 50jährigen Todestages *Karl Czerny*'s gedenken. Czerny ist 1791 in Wien geboren und starb daselbst am 15. Juli 1857. Er genoß Beethovens Unterricht und war selbst Lehrer von Liszt, Kullak u. a. Von seinen zahlreichen Kompositionen kennt man heute nur noch seine Etüden.

Besprechungen.

Mennicke, Dr. **Carl**, Hasse und die Brüder Graun als Sinfoniker. Nebst Biographie und thematischen Katalogen. Preis 20 M. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Carl Mennicke zeigt sich in dem vorliegenden Werke als ein Musikgelehrter mit klarem Kopf und gesundem künstlerischen Empfinden, seine Beweise sind fast immer von großer Schlagkraft, die von ihm gewonnenen Resultate bestimmt und wertvoll. Eine gewisse jugendliche Kühnheit, die auch vor Autoritäten nicht Halt macht, verleiht dem sehr verzweigten Werke einen erfrischenden Zug. Von besonderer Wichtigkeit ist es, daß der Verfasser viele der in Frage kommenden Werke in Riemanns „Collegium musicum" selbst gehört hat und sein Urteil also nicht nur vom grünen Tische aus abgibt. Hugo Riemann hat bekanntlich nachgewiesen (vergl. seinen Artikel „Johann Stamitz [1717—1757] im 1. Hefte des VI. Jahrgangs [1902] der Blätter für Haus- und Kirchenmusik und die entsprechende Notenbeilage), daß die Mannheimer Schule, auf deren Schultern Haydn steht, als Ausgangspunkt für den modernen Instrumentalstil anzusehen ist. *Mennicke* schließt sich dem an und weist dann die Auffassung zurück, als sei der neue Stil aus der italienischen Opernmusik hervorgegangen und, namentlich auf Grund von Riemanns Forschungen (vergl. Riemanns Artikel im 9. Heft des 10. Jahrgangs der Blätter für Haus- und Kirchenmusik: „Die Originalkompositionen für Instrumente im 16. Jahrhundert), als sei die Instrumentalmusik aus der Vokalmusik entsprossen, indem er die Bedeutung der Tanzformen und der daraus hervorgegangenen Suiten für die Gewinnung der Sonatenform in der Instrumentalmusik überhaupt nachweist. Natürlich sind die italienischen Kanzonen, die französische Ouvertüre, die neapolitanische Sinfonie ebenso wie die Solosonaten und Triosonaten und das Concerto grosso auch an der Entwicklung der Instrumentalformen beteiligt; für die Entwicklung des Stils aber erkennt *Mennicke* Suiten und Triosonaten als ausschlaggebend an, während er der Scarlattischen Sinfonie die Kraft der Stilbildung abspricht. — Das Buch sieht seine Hauptaufgabe darin, zu untersuchen, wie weit sich *Hasse* und die Brüder *Graun* um den Ausbau der Sinfoniesätze bemühten, und ob ihnen ein Anteil an der Wandlung des Stils zuzuschreiben ist. Auf 236 Seiten wird diese Untersuchung — eine riesige Arbeit — wiedergegeben. Dr. *Mennicke* faßt zum Schlusse das Resultat dieser Untersuchungen dahin zusammen, daß *Hasse's* und *Karl Heinrich Graun's* Opernsinfonien für die Entwicklung der Orchestersinfonie belanglos sind, und daß es überhaupt irrig sei, zu behaupten, „der modern subjektive musikalische Empfindungsausdruck sei mit dem Umweg über die Oper für die absolute Instrumentalmusik erschaffen worden", die neuen Symbole seien vielmehr unabhängig von der Oper von den Mannheimer Komponisten geprägt worden. Bedeutungsvoller für den neuen Stil ist nach Mennicke *Johann Gottlieb Graun* „markierte Ansätze zu modern musikalischem Fühlen sind da und lassen uns in *Graun* einen modern subjektiven Künstler schätzen, der in seinen langsamen Sätzen vollentwickelte Typen des modernen Instrumentalstils erschaffen hat und damit jenen Komponisten beizustellen ist, deren Erbe der junge Haydn und Mozart antraten." Die Biographien 1. *Johann Adolf Hasse* und *Faustina Bordoni Hasse*, 2. die Brüder *Graun* geben ein interessantes Zeitbild, das einzelne Züge von den meisten Berühmtheiten jener Tage enthält und in dessen Brennpunkt das musikalische Leben am Dresdener und Berliner Hofe steht. Ein thematisches Verzeichnis von Kompositionen *Hasses* und der Brüder *Graun* und ein Verzeichnis ihrer gedruckten Werke sowie ein Sach- und Namenregister vervollständigen das 568 Seiten umfassende außerordentlich reiche Werk. Es ist natürlich dem Referenten nicht möglich, Einzelheiten desselben auf ihre Richtigkeit zu prüfen, aber der Ernst, der aus dem Ganzen spricht, läßt darauf schließen, daß der Verfasser sein Forscheramt mit größter Gewissenhaftigkeit ausgeübt hat. Der leicht nachweisbare Zusammenhang des Werkes in seinem allgemeinen Teil mit der Gedankenwelt Hugo Riemanns hat den Verfasser nicht gehindert, sich auch als selbständige Persönlichkeit zu zeigen, und man hat die Überzeugung, daß das gründlich gearbeitete Werk die junge Musikwissenschaft ein Stück weiter bringt. Ernst Rabich.

Anm. Die Zeit zwischen Bach und Haydn, die immer als Hiatus empfunden wurde und in neuerer Zeit die Musikgelehrten, namentlich Riemann und die um Riemann in besonderem Maße interessiert hat, ist auch vielfach Gegenstand von Artikeln in diesen Blättern gewesen, auf die teilweise der Verfasser obigen Werkes Bezug nimmt. Wir nennen: 1. *H. Riemann:* Die Triosonaten der Generalbaß-Epoche. 2. *Hugo Riemann:* „Johann Friedrich Fasch" (mit Musikbeilage. 3. *Otto Schmid:* „Franz Tuma." 4. *Zenger:* Entstehung und Entwicklung der Instrumentalmusik bis inkl. Beethoven (Jahrgang 1899) (*Zenger* gesteht im Gegensatz zu *Mennicke* den Italienern in der Vokalmusik einen größeren Einfluß auf die Entwicklung der Instrumentalmusik zu). 5. *Arn. Schering:* Das Verschwinden des Generalbasses (1901). 6. *Wellmer:* Karl Heinrich Graun (1901). 7. *H. Riemann:* Johann Stamitz (1902). 8. *H. Riemann:* Die Originalkompositionen für Instrumente im 16. Jahrh. (1904/05). 9. *Otto Schmid:* Hasse und seine Kirchenarien (1905/06).

Die Red.

Als Beilage zu unserer heutigen Nummer versendet die Musikalienhandlung *Fritz Müller* in *Karlsruhe i. B.* einen Prospekt, welcher eine reiche Auswahl in Albums zeigt; darunter die „Musikalische Hausbibliothek", welche für alle Instrumente etwas bringt. Nichtsdestoweniger ist die neue Taschenbuch-Ausgabe zu verachten, in welcher eine reiche Fundgrube auf musikalischem Gebiete liegt; sei es für Sänger, Klavier- oder Violinspieler, oder für Komiker, für jeden bringt diese neue Ausgabe etwas Interessantes. Stich und Druck sind vorzüglich!

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang. 1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 11.
Ausgegeben am 1. August 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Zum 25jährigen Jubiläum des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“.** Von Erich Kloss. — **Japanische Musik.** Von A. Thierfelder. — **Lose Blätter:** Das 43. Tonkünstlerfest in Dresden, von Otto Schmid. Was Albert Lortzing verdiente, von Rud. Fiege. „Schönes Bild der Resignation“, von Leopold Hirschberg. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Bielefeld, Dresden, Hamburg. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Zum 25jährigen Jubiläum des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“.

Von **Erich Kloss** (Berlin).

Seit dem 26. Juli 1882, an welchem Tage Richard Wagners „Parsifal“ im Bayreuther Festspielhause seine Uraufführung erlebte, hat es kein künstlerisches Ereignis von so einschneidender Bedeutung mehr gegeben. Verstand auch die große Menge damals noch nicht völlig Wert und Würde dieses einzigartigen Mysteriums, so empfand doch jeder Einsichtige und Kunstverständige, welches erhabene Werk hier geschaffen war. Diese Anschauung kam schon damals bei der Erstaufführung in mannigfacher Weise zum Ausdruck.

Gegenüber den Stimmen einzelner unbelehrbarer und alter prinzipieller Gegner der Wagnerschen Kunst wird es die geehrten Leser interessieren, hier einige Urteile vorschauender Geister zu vernehmen. Wie schnell ist die Richtigkeit dieser Anschauungen durch die strengste und unerbittlichste Richterin Zeit bestätigt worden! Schon drei Jahre nach des Meisters Tode wagte ernstlich kein Mensch mehr etwas einzuwenden gegen die lapidare Bedeutung des Weihfestspiels. Den „nationalen Zug“ des Werkes hatte einer der frühesten Verehrer der Wagnerschen Kunst, Ludwig Nohl, herauserkannt; er schrieb: „Wagners Parsifal ist in hervorragendem Sinne unser Nationaldrama zu nennen. Ein solches soll, wie einst Äschylos' ‚Perser‘ und Sophokles' ‚Ödipus‘-Trilogie es getan, einem weltgeschichtlichen Volke den Zeitpunkt ins Bewußtsein rufen, in dem es in der Weltgeschichte steht, und damit die Aufgabe klar machen, die es in derselben zu lösen hat.“ Das spezifisch religiöse Moment ward von den Vertretern der verschiedensten Kunst- und Weltanschauungen als besonders erhebend betont. Ein Franzose meinte sehr richtig, wer durch Parsifal nicht zu ernster Betrachtung und wahrhaft religiöser Empfindung angeregt werde, für den sei dies auch durch die feierlichste Zeremonie eines kirchlichen Gottesdienstes nicht zu erreichen. Karl Friedrich Glasenapp fühlte schon vor der Erstaufführung divinatorisch: „Wir dürfen auch das Weihefestspiel ein Friedenswerk nennen; nämlich als das Symbol der höchsten Feier eines Volkes, das in der Mitte Europas vor allem die Aufgabe hat eine Friedensmacht zu sein, und in welchem daher alle diejenigen Regungen die sorgfältigste Stärkung und Pflege erheischen, die, allein auf geistige Eroberung ausgehend, die Keime einer fruchtbaren, wahrhaft deutschen Friedenskultur in sich tragen. Auf diese Kulturregungen verweist uns der Künstler mit eindringendem Verständnis ihres innersten Wesens; daß unter ihnen die höchste, edelste Kunst in der vollen Reinheit ihrer Ausübung die förderlich wirksamste Macht sei, das bezeugt er uns aufs Neue, indem er die nächste ‚Weihe‘ der ihr gewidmeten ‚Bühne‘ zuwendet. Dringe sie von da aus in den erhabenen Tönen des Gral-Kunstwerkes auch in das Leben des deutschen Volkes; möge uns zu keiner ge-

ringeren Wirkung das Friedensgeläute der Glocken von der heiligen Burg des Grales erschallen."

Man wird jetzt, nach fünfundzwanzig Jahren, gerade in den Tagen der Friedensbestrebungen fast aller Nationen, diese vorschauenden Worte des trefflichen und geschätzten Gelehrten nicht ohne besonderes Interesse lesen. Läßt sich doch der schöne Gedanke nicht abweisen, daß in dieser Beziehung der Parsifal und damit die deutsche Kunst ein epochales Kulturwerk angebahnt habe. Sollte diese Friedensweihe und die Möglichkeit solcher Friedenskultur nicht Geist und Gemüt so vieler Fürsten und Staatsmänner ergriffen haben, die in diesem Viertel-Säkulum den Friedensglocken des Grals gelauscht haben? In ähnlichem Sinne ließ sich auch noch die Stimme eines damals sehr bekannten und geschätzten Wagnerschriftstellers vernehmen: „Ein schöneres, edleres Vermächtnis als das Bühnenweihfestspiel hätte der Meister uns nicht hinterlassen können. Wäre es möglich, daß das Wort jemals in Erfüllung ginge: ‚Es soll eine Herde und ein Hirt werden!' — Durch den ‚Parsifal' könnte es geschehen. Im Tempel des heiligen Gral sollten wir uns alle die Hände zur Versöhnung reichen, zu welcher Religion sich auch jeder bekennen möge. Nicht eine Oper war es, was wir sahen — ein Mysterium erlebten wir!"

Daß dieses Mysterium seine volle Wirkung nur in dem dazu geweihten Raume, nämlich auf dem Festspielhügel selbst, in Bayreuther Gauen, ausüben könne, das empfand kein Geringerer, als Kaiser Friedrich, der damals (am 27. August 1882) als Kronprinz des Deutschen Reiches einer Aufführung beigewohnt und die bezeichnenden Worte gesprochen hatte: „Ich bin tief ergriffen von dieser Erhabenheit, und ich verstehe, daß das Werk im modernen Theater nicht gegeben werden kann." Das Gleiche hat ja auch der edle König Ludwig II. von Bayern empfunden; auch er wünschte den Parsifal ständig für Bayreuth zu erhalten und respektierte damit Wagners Wunsch, der bereits am 1. Dezember 1880 an die Patrone des Festspiels gerichtet worden war und wörtlich lautete: „Während der Ausführung meiner letzten Arbeit ist mir deren Charakter dahin immer deutlicher geworden, daß das Bühnenweihfestspiel ‚Parsifal' mit seinen unmittelbar die Mysterien der christlichen Religion berührenden Vorgängen unmöglich in das Opernrepertoire unsrer Theater aufgenommen werden darf." Eine so bestimmt ausgesprochene Willensmeinung läßt sich nicht hinweg disputieren, und man sollte meinen, sie habe die Kraft, allmählich eine wirklich ideale Erfüllung zu erzeugen — auch bei denen, die das Weihfestspiel früher für die Profanbühnen als geeignet erachteten.

Zur Geschichte des Parsifal selbst mag noch kurz einiges mitgeteilt sein.

Die Uranfänge, d. h. die Absicht, die christliche Erlösungsidee nach der Sage dramatisch auszugestalten, gehen bis in die vierziger Jahre zurück, und zwar in die Zeit, als Wagner die Sagen des „Tannhäuser" und „Lohengrin" studierte. Wir wissen dann von seinem Entwurfe „Jesus von Nazareth." Wir wissen auch, wie die Gestaltung des Parsifal-Stoffes anfangs verquickt war mit dem „Tristan", und wie sich erst allmählich die Idee selbständig gestaltete. Nach der großen Wendung seines Lebens schrieb der Meister 1865 an seine Freundin, Frau Eliza Wille: „Die ‚Nibelungen' werden nun vollendet: ein ‚Parsifal' ist schon entworfen." Doch erst nach den 1876er Festspielen arbeitet Wagner die Parsifal-Dichtung aus und liest sie 1877 am 17. Mai in London im Hause Eduard Dannreuthers und später im September desselben Jahres in „Wahnfried" seinen Freunden und den Vertretern der Wagner-Vereine vor. Wilhelm Tappert berichtet darüber: „Es war eine unvergeßliche Stunde, und sonderlich ein Moment hat sich meiner Erinnerung eingeprägt. Als der Meister bis zum dritten Akte gelangt war, und gerade bei der Stelle, wo der Sarg mit Titurels Leiche von den Rittern in den Saal getragen wird, neigte sich die Sonne zum Untergange; sie verschwand hinter den Bäumen des Hofgartens; zitternd glitten ihre letzten Strahlen über den Boden; wie grüßende Geister huschten sie herein und verklärten die Szene; um das energische Haupt des Meisters aber bildeten die Lichtwellen einen Glorienschein." Nicht lange darauf erschien die Dichtung im Druck; auch die Komposition reifte, trotzdem der Meister durch die Sorge um die Deckung des Defizits der Nibelungen-Festspiele und um die Erhaltung Bayreuths hart bedrückt war, verhältnismäßig schnell. Der Kompositionsentwurf war am 25. April 1879 fertig. Eine eigenartig-sinnvolle „Uraufführung" des Vorspiels brachte der 25. Dezember 1878; an diesem Tage war der Geburtstag der Gattin des Meisters; ihr galt eine denkwürdige Überraschung. Der Herzog von Meiningen hatte seine Hofkapelle auf zwei Tage zur Verfügung gestellt, und mit dieser ward in der Morgenfrühe dieses Weihnachtstages in der Halle „Wahnfrieds" das Parsifal-Vorspiel als weihevolles Ständchen aufgeführt. Am 29. März 1880 waren die Patronats-Vereine in Wiesbaden versammelt gewesen und hatten die Aufführungen für 1882 beschlossen. König Ludwig übernahm das Protektorat und stellte sein Hoforchester unter Hermann Levis Leitung zur Verfügung. Damals ereigneten sich Zwischenfälle merkwürdiger Art Es gab Leute, die vom engherzigen Parteistandpunkte aus gegen die Wahl gerade eines Levi als musikalischen Leiters des spezifisch christlichen Festspiels intrigierten. In Wahnfried war ein anonymer Brief eingetroffen, worin der Meister beschworen wurde, „sein Werk rein zu erhalten, es nicht von einem Juden dirigieren zu lassen." Aber diese Leute kannten Wagners weitherzigen und

vornehmen Standpunkt nicht; er zeigte Levi den Brief und fügte hinzu, daß er das deshalb getan habe, um nicht den leisesten Schatten auf ihre Beziehungen fallen zu lassen; von dem Inhalt des Briefes sei nicht die geringste Erinnerung in ihm zurückgeblieben. Dennoch hielt es Levi, etwas überempfindlich und verletzt, für besser, sogleich abzureisen und der musikalischen Leitung zu entsagen; er wurde aber durch energisch-freundlichste Telegramme und Briefe Wagners zurückgerufen. Daß Levi seiner Aufgabe in wundervollster Weise gerecht wurde, ist bekannt. Sein Ruf als prädestinierter Parsifal-Dirigent verbreitete sich in der ganzen Welt, und fast bis an sein Ende stand der treffliche Künstler an der Spitze des Bayreuther Orchesters und schuf so die Parsifal-Tradition, welche noch heute herrschend ist und ihre weitgehende Wirkung übt. Bekanntlich ist Dr. Karl Muck der Nachfolger in der musikalischen Leitung geworden.

Die Vorproben zum Weihfestspiel hatten bereits 1881 begonnen. Da seit 1876 die Zahl brauchbarer und verständnisvoller Wagnersänger erheblich gewachsen war, hatte man bei der Rollenbesetzung nicht mehr so starke Schwierigkeiten, wie damals. Für die Rolle des „Parsifal" waren Winkelmann, Gudehus und Ferdinand Jäger ausersehen; die „Kundry" ward den Damen Amalie Materna, Marianne Brandt und Therese Malten übertragen. Den Gralskönig Amfortas sang Theodor Reichmann, den Gurnemanz Emil Scaria und Siehr, den Titurel Kindermann, den Klingsor Karl Hill, der stimmgewaltige Alberich von 1876, und Anton Fuchs. Der Chor bestand aus 84 männlichen und weiblichen Personen und 50 Knaben; das Orchester ward auf 105 Mann gebracht; hierzu hatte die Münchner Hofkapelle 73 Mann gestellt.

Auch die finanzielle Seite gestaltete sich erheblich besser, als 1876. Dadurch, daß Wagner von der dritten Aufführung an den Parsifal für das Publikum freigegeben hatte, rettete er Bayreuth vor dem Untergange. Am Schlusse der Parsifal-Vorstellungen ergab sich ein Überschuß von 6000 M. Somit waren die Festspiele fundamentiert; die alte Nibelungenschuld war gedeckt worden. Erwähnt sei, daß für den Bayreuther Fonds Hans von Bülow 40000 M und Friedrich Schön in Worms 10000 M gespendet hatten.

Allgemeine Befriedigung herrschte auch über den darstellerischen Erfolg. Die mitwirkenden Künstler feierten, jeder in seiner Art, Triumphe. Die Hauptdarsteller hatten sich mit überraschendem Gelingen in ihre neuen Aufgaben hineingefunden. Winkelmann als Parsifal, in der ersten Aufführung noch ein wenig unruhig, gewann bald den feierlichen Stil, auf welchen das Weihfestspiel gestimmt ist. Sein großes Organ erregte Bewunderung. Gudehus, der in der zweiten Aufführung die Titelrolle sang, — damals auf der Höhe seiner Kunst stehend — wirkte durch die Weichheit seines edlen Organs. Ferdinand Jäger, stimmlich nicht so bedeutend, löste besonders das Dramatische seiner Aufgabe. — Ähnlich war es bei den Darstellerinnen der Kundry. Amalie Materna schuf die Gestalt vorbildlich in jedem Sinne. Therese Malten hatte zumal im zweiten Akte als verführerisches Weib die größten Momente; der Marianne Brandt gelang das Dämonische am meisten. Ganz einwandfrei war Emil Scaria, der Meister des Sprachgesanges; er schuf das Urbild des Gurnemanz. Die Charakterisierung des siechen Gralskönigs Amfortas durch Theodor Reichmann ist in gewissem Sinne stereotyp geworden.

Wie viele Künstler von Ruhm und Ruf haben in dem Vierteljahrhundert der Existenz des Weihfestspiels ihre Kräfte dort geübt! Und wie viele andere sind erst hier durch ihre Mitwirkung zu Ansehen gelangt! Es sei erinnert an Ernest van Dyk, der nach Vogl viele Jahre den Parsifal sang und damit den Grund legte zu seiner künstlerischen Bedeutung. Ihm folgten später Wilhelm Grüning und Birrenkoven, dann der Bayreuth-Schüler Aloys Burgstaller, den Levi entdeckt und zur Ausbildung für die Stilbildungsschule empfohlen hatte. Später traten mit gleichem Gelingen Erik Schmedes, Fritz Remond, Dr. Alfred von Bary und zuletzt wiederum ein echter Bayreuthschüler, Aloys Hadwiger, an seine Stelle. Die Partie der Kundry ward 1888 Frau Rosa Sucher anvertraut; dann Pauline Mailhac, Marie Brema, Ellen Gulbranson, Milka Ternina, Marie Wittich und — 1906 — der ausgezeichneten Martha Leffler-Burckhardt. Den sympathischen alten Gralsritter Gurnemanz sangen nach Scaria die Herren Siehr, Wiegand und Gillmeister, dann Grengg, der an das Urbild Scaria erinnerte; später bewährten sich Dr. Felix von Kraus und Paul Knüpfer als höchst hervorragende Vertreter dieser Partie, die übrigens 1888 auch in dem plötzlich vom Tode dahingerafften Belgier Emil Blauwaert einen verheißungsvollen Vertreter gefunden hatte. Aus der zahlreichen Reihe der Amfortas- und Klingsor-Sänger mögen hier nur noch die Namen Scheidemantel, Perron, Plank, Popovici, Fritz Friedrichs und Bertram hervorgehoben sein. Auch unter den Solo-Blumenmädchen entdecken wir Namen von bestem Klange, wie Frl. Belce (jetzt Frau Reuß), Frau Herzog, Frau Pauline de Ahna, die Damen Elisa Wiborg, Emilie Herzog, Bettaque, Deppe, von Artner, Feuge-Gleiß, Kittel, Knüpfer-Egli, Saccur, Förstel, Morano u. a. m. Es ist schwer, auch unter der Reihe der Correpetitoren bezw. der „musikalischen Assistenz" die wichtigsten auch nur annähernd vollzählig zu nennen. Nicht ohne Interesse wird es sein, zu vernehmen, daß Komponisten wie Richard Strauß, Max Schillings, Wilhelm Kienzl und Engelbert Humperdink darunter zu

finden sind. Auch viele Kapellmeister von Ruf, wie Weingartner, Albert Gorter, Hugo Röhr, Prof. Kurt Hösel, Karl Pohlig, Alfred Lorenz (Coburg-Gotha) wirkten in dieser Tätigkeit beim Parsifal mit. Unvergleichliches leistete des frühverstorbenen Professors Kniese eminente Kraft als Gesangsmeister und Leiter der Chöre; auch Heinrich Porges' Name als „Blumenvater" ist unvergessen. 1892 war Siegfried Wagner offiziell in die Zahl der Mitwirkenden eingetreten; ihm verdanken sich auch viele glückliche Neuerungen in Bezug auf Regie und Inscenierung.

In diesem Jahre sind die Pforten des Bayreuther Festspielhauses geschlossen geblieben. Bayreuth feiert nicht gern äußerliche Abschnitte in seiner Geschichte. Aber es wirkt durch künstlerische Taten mehr, als durch Jubiläumsstimmungen und -Veranstaltungen. Bayreuth schloß eine künstlerische Großtat an die andere, nachdem durch die ersten Parsifal-Aufführungen nach Richard Wagners eignem Ausdruck die Grundlagen des neuen Stils geschaffen waren. Sollten doch die ständig wiederholten Parsifal-Aufführungen die damals noch nicht zur Verwirklichung gelangte Stilbildungsschule ersetzen und das „Wissen" begründen. Nachdem diese Grundlagen gewonnen waren, ging man daran, des Meisters Idee zu verwirklichen, nämlich jetzt, d. h. nach Gewinnung dieser künstlerischen Basis nacheinander auch die älteren Werke in den Spielplan aufzunehmen. Daneben stand während all dieser Neu-Einrichtungen der „Parsifal" als das lapidare Werk, das noch oft den Klang der Gralsglocken in die Welt hinaustönen lassen und eine stets sich vergrößernde Gemeinde ernster Kunstfreunde in seinen unbeschreiblichen Bann ziehen wird!

Japanische Musik.

Nach Vorträgen, gehalten im Docentenverein der Rostocker Univ. (2. Nov.) und im Rostocker Frauenverein (7. Nov. 1906).

Von **A. Thierfelder.**

II.

Die Japaner haben auch eine Art von Notenschrift. Eine wirklich richtige Notierung besteht nur für die reinen[1]) Instrumente (gakkuki) der geistlichen Musik, und zwar wird für die Koto einfach die Nummer der anzuschlagenden Saite, bei der Flöte die Zahl der zu stopfenden Löcher angegeben. Es kann aber auch die Nummer oder der Name des Tons in der Tonreihe (Mai-, Juli-, Septemberton usw.) angegeben werden. Sollen Zwischentöne erzeugt werden, so steht neben dem Tonzeichen ein zweites Zeichen, welches Drücken oder Nachlassen bedeutet. Die tiefere Oktave wird durch Nebenstellung eines kleinen konzentrischen Doppelkreises, die noch tiefere durch drei konzentrische Kreise bezeichnet.

Der Wert der Noten kann auf doppelte Weise angegeben werden: Entweder man macht neben die Note für die ganzen Noten einen Kreis, für die halben einen Halbkreis, für die Viertel einen Viertelkreis oder, indem man die Noten, wie überhaupt, untereinander schreibt, läßt man zwischen den einzelnen Noten einen der Zeitdauer derselben entsprechenden Zwischenraum.

Takt und Rhythmus werden nicht besonders angegeben, doch ist den Europäern, welche in Japan Musik gehört haben, bisher noch kaum ein Stück vorgekommen, das nicht im $^4/_4$ oder $^2/_4$ Takt gespielt worden wäre. Eine Art Rhythmus wird zuweilen dadurch angegeben, daß man das namentlich in der alt-japanischen Musik sehr beliebte Forzato-Abstoßen eines lang angehaltenen Tones, das dann durch ein Zusammenschlagen der beiden Hölzer des Shaku Bioschi markiert wird, durch eine Art seitlich gestellten Kommas bezeichnet.

Für profane Zwecke werden ebenfalls die Nummern zur Notierung angewendet, es wird dann aber noch daneben der Klang durch Buchstaben nachgemacht, wie unser „dideldum", „taterata", „bumbum" u. dergl. So schreiben die Japaner z. B. „te te ten"; das „nin ten" bedeutet die Dehnung eines Tones. (Katakanaschrift.)

Für verschiedene Instrumente ist die Buchstabenbezeichnung verschieden, so z. B. für Blasinstrumente „ra" usw.

Die Notenzeichen werden, wie gesagt, von oben nach unten geschrieben, der Text links davon, die andern Zeichen bald rechts, bald links.

Die meisten Stücke sind nun so geschrieben, daß sie mit und ohne Begleitung von anderen Instrumenten oder Gesang aufgeführt werden können. Der Gesang geht immer unisono mit dem Hauptinstrument; die Begleitung anderer Instrumente kann unisono oder harmonisch sein; im letzteren Falle gilt jedoch die strenge Regel, daß bei der heiligen Musik die Intervalle durch das ganze Stück gleich sein müssen, während sie bei der profanen wechseln können. Für unsere Ohren ist deshalb die profane Musik der Japaner am angenehmsten.

[1]) Siebensaitige Koto, Biwa, eine Art Guitarre, Wanggang, 6saitige Koto, chinesische, koreanische und japanische Flöte, große und kleine Trommel.

[2]) Dicke, rote Punkte bedeuten die Schläge der großen Trommel (Taiko).

Interessant ist, was Dr. Müller über die verschiedenen Hauptfaktoren eines japanischen Ensembles schreibt.

1. Die menschliche Stimme. Es ist immer nur ein Sänger, der den Takt mit einem Schlaginstrument, dem Shaku-bioshi angibt. Die Stimme geht immer unisono mit dem Blasinstrument Sho. Höchst unangenehm ist der immer vorherrschende gequetschte Gurgelton, das unreine Trillern (man möchte es lieber ein Meckern nennen), kurz es ist eine Qual für uns, diesen Gesang mit anzuhören, den die Japaner doch sehr schön finden.

2. Die Sho, ein aus 17 Pfeifen bestehendes Blasinstrument, welches eigentlich die Melodie führt, bringt in chinesischen Stücken mehrere Töne zugleich hervor, während in rein japanischen Stücken auf ihr immer nur ein Ton geblasen wird.

3. Die Hidschiriki ist ein Blasinstrument, welches das im übrigen schönste Stück durch seinen kreischenden und unreinen Ton verdirbt.

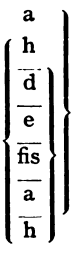
4. Die Ohteki ist eine ganz leidlich klingende, aber häufig unrein geblasene Flöte.

5. Die Biwa wird fast nur beim Anfang der Takte benutzt, und zwar so, daß mit dem Batschi, einem Schildplattstäbchen (Plektron der Griechen), schnell über die Saiten gefahren wird. Mitunter werden auch bloß einzelne Saiten angeschlagen. Die Biwa ähnelt unserer Guitarre, ist aber aus sehr starkem Holz gearbeitet, wodurch sie allerdings sehr schwer aber volltönend wird.

6. Die Koto (liegende Harfe) hat sowohl die Bestimmung, mit der Biwa zusammen die Taktanfänge zu markieren, dann aber auch Fiorituren, Verzierungen u. dergl. auszuführen. Diese Verzierungen haben ein ganzes Stück hindurch stets denselben Charakter.

Diese beiden Instrumente haben einen äußerst sonoren und angenehmen Klang und würden nach der Meinung des Herrn Dr. Müller gewiß ebenso, wie die Sho, auch in Europa viel Anklang finden.

Die Stimmung der Kino Koto, die ursprünglich nur 5 Saiten hatte, ist:



Von d—h Dezemberstimmung

Ähnlich ist die Stimmung des aus 17 Pfeifen von verschiedener Länge bestehenden Blasinstrumentes Sho; nur verstattet die größere Anzahl der Stimmen dem Bläser erweiterten Tonartenwechsel. Der unterste Quintton ist „c", der oberste „gis". Quintenreihe: c—g—d—a—e—h—fis—cis—gis.

Reihe der Pfeifen:

1. $\overline{\overline{\text{fis}}}$
2. $\overline{\overline{\text{g}}}$
3. $\overline{\overline{\text{fis}}}$
4. $\overline{\overline{\text{e}}}$
5. $\overline{\overline{\text{cis}}}$
6. $\overline{\overline{\text{gis}}}$
7. $\overline{\text{h}}$
8. $\overline{\overline{\text{e}}}$
9. blind
10. $\overline{\overline{\text{cis}}}$
11. $\overline{\text{h}}$
12. $\overline{\overline{\text{a}}}$
13. $\overline{\overline{\text{d}}}$
14. $\overline{\text{d}}$
15. $\overline{\overline{\text{a}}}$
16. blind
17. $\overline{\overline{\text{c}}}$

(Nach Dr. Müller), der ein Sho-Instrument genau untersucht hat.)

Auf diesem Pfeifeninstrument, welches als Grundlage für das Orchester dient, können zuweilen mehrere harmonische Töne zugleich erzeugt werden. Die Pfeifen sind in einen ovalen Windkasten eingesetzt. Das Mundstück wird an den Mund gehalten.

Stimmung der Hidschiriki: $\overline{\overline{\text{a}}}$ Juliton

Tonreihe von g aus: $\overline{\overline{\text{g}}}$

g as h c d e fis g. $\overline{\overline{\text{fis}}}$

Von a aus ergibt sich keine $\overline{\overline{\text{e}}}$

Tonleiter, weil die tiefere $\overline{\overline{\text{d}}}$

Oktave zu a nicht da ist, $\overline{\overline{\text{c}}}$

sondern dafür der Neben- $\overline{\text{h}}$

ton as eintritt. $\overline{\text{as}}$ Juliton (erniedrigt)

$\overline{\text{g}}$

Zwei japanische Lieder, mitgeteilt von V. Holtz, 1873. Derselbe sagt: „Wie in so vielen Dingen, so sind auch mit Rücksicht auf das Singen die japanischen Gewohnheiten und Ansichten von den europäischen sehr verschieden. Daß japanische Herren Sängervereine bilden sollten, wäre etwas ebenso Unerhörtes, als wenn sie mit ihren Damen in einer großen Gesellschaft im Kreise herumtanzten, wie das die Fremden auf ihren Bällen tun. Und dennoch lieben die Japaner den Gesang nicht weniger als die Europäer. Es gibt schwerlich eine anständige Familie, in welcher die Frau, ihre Gesellschafterin oder ihre Tochter nicht singen und die Lieder auf der Samiseng (Guitarre) oder Koto (Harfe) begleiten könnte. Den Männern macht das Zuhören und Zusehen fast noch mehr Vergnügen, als den Frauen das Vortragen, und daher mag es wohl kommen, daß sich in den meisten ordentlichen Teehäusern (Wirtshäusern) geübte Mädchen finden, welche die Gäste mit Gesang und Spiel erheitern sollen. Was den japanischen Gesang am meisten charakterisiert, ist eine eigentümliche Klangfarbe, ein schwer nachzuahmendes Vibrieren der Stimme; dazu kommen dann noch

als fernere Eigentümlickkeiten die Aussprache der japanischen Worte und die Begleitung der Samiseng. Beachtenswert ist, was Herr F. Stein bei Gelegenheit der Herausgabe von drei chinesischen Stücken (Geigenmelodien)[1]) in der Einleitung sagt: „Obgleich die chinesische Musik die Mutter der japanischen ist, so ist doch auch hierin, wie auf vielen anderen Gebieten, die Mutter hinter der Tochter zurückgeblieben. Tritt auch das Barbarische in der Musik beider Völker in ihren Trommel-, Klapper-, Klingel- und Schlagwerkzeugen drastisch hervor, indem beide in der Größe ihrer Pauken und Lärmbecken zu wetteifern scheinen, so hat doch die japanische Musik einen mehr ernsten, gehaltenen Ton. Die Theorie der chinesischen Musik kennt allerdings die 12 Halbtöne der Oktave, aber die praktische Ausübung läßt kaum irgend eine Theorie erkennen, vielmehr scheinen die wenigen Töne, die aus dem Lärm eines vollen Orchesters herausklingen, ganz willkürlich hervorgerufen, ohne Sinn und Zusammenhang."

Herr Stein hörte am chinesischen Neujahrstag in Shanghai eine Orchestermusik, welche aus 9 Lärminstrumenten — einer faßartigen Trommel, kleineren Trommeln und Pauken, Gongs, Becken, Klappern, Schellen — und als einzigem melodischen Insrument, einer kleinen Flöte zusammengesetzt war. Letztere tönte nur dann durch, wenn die große Trommel einen Takt ausließ, zusammen ein Heidenspektakel, der selbst ihre hölzernen Götzen in Angst und Schrecken zu setzen bestimmt schien.

In der Gagakku, der heiligen Musik der Japaner, von welcher Dr. Müller ein selbstnotiertes Stück in Partitur mitteilt, treten die Schlaginstrumente mehr in den Hintergrund, die choralartige Melodie führen drei meist in unisono gehende Holzblasinstrumente, während die Saiteninstrumente Biwa und Koto harmonische und disharmonische Ausfüllungen anbringen. Für uns am genießbarsten ist bei beiden Völkern, bei den Chinesen sowohl wie bei den Japanern, die profane Musik mit ihren volksliedähnlichen Weisen und geringen instrumentalen Zutaten resp. Vor- und Nachspielen.

[1]) Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1875.

Lose Blätter.

Das 43. Tonkünstlerfest in Dresden.

Als die Kunde davon kam, dafs die diesjährige Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Dresden stattfinden sollte, begegnete sie bei uns gemischten Gefühlen. Wir sagten uns vor allen Dingen, solche „Musikfeste" seien etwas für kleinere und Mittelstädte, in Städten mit einem so reichen und regen musikalischen Leben wie Dresden seien sie weniger am Platze. Und der Verlauf des Tonkünstlerfestes gab uns recht, keine der Konzert-Veranstaltungen war wirklich gut besucht. Selbst die Orchester-Abende im Opernhaus hatten keine stärkere Anziehungskraft auszuüben vermocht. Aber wir hatten auch sonst noch unseren Skeptizismus dem Feste gegenüber. Sprechen wir es einmal ganz offen aus, die Zeiten haben sich seit der Gründung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins gründlich geändert. Damals mufsten sich die „Jungen" den Platz an der Sonne erkämpfen, den ihnen die „Alten" streitig machten, jetzt hat sich das Blättchen völlig gewendet, jetzt sitzen an allen Dirigenten-Pulten, in allen Konzertdirektionen „moderne Musiker", der Konservatismus nicht nur, sondern auch der gemäfsigtere Fortschritt ist in die Verteidigungsstellung gedrängt. Da könnte denn nun der Allgemeine Deutsche Musikverein wohl der veränderten Sachlage auch in seinen Programmen Rechnung tragen. Wozu denn z. B. lauter „Novitäten!" Warum z. B. keine „Wiederaufführungen?" Wie wäre in Dresden Nicodés Gloria-Sinfonie am Platze gewesen. Überhaupt auch diese vollständige Ignorierung Dresdner Autoren! Wäre es nicht Ehrensache gewesen, sich eines Daeseke, eines Schulz-Beuthen zu erinnern! Liefs man den ersteren vielleicht seine „Rechtsschwenkung" entgelten?! — Doch zur Sache. Also, auf dafs wenigstens ein Dresdner Komponist zum Worte käme, hatten sich Dresdner Kunstfreunde zusammengetan, um in der Kreuzkirche eine Aufführung von *Albert Fuchs'* „kirchlicher Tondichtung": „Selig sind, die in dem Herrn sterben" zu ermöglichen. Sie eröffneten das „Fest", natürlich aber nur als eigentlich aufserprogrammatischer „Vorabend" (28. Juni). Das Werk ist für uns nicht Novität, erlebte hier in der vergangenen Saison seine Uraufführung und wurde dann auf dem Lausitzer Musikfest in Bautzen Mitte Juni wiederholt. *Fuchs* strebt darin an, in jener Vereinigung von Dichtung und Musik, die das Oratorium ist, die „Darstellung" dadurch zu ersetzen, dafs er die Handlung gleich einer Vision an uns vorüberziehen, in diesem Falle einem Sterbenden Bilder und Szenen aus der heiligen Schrift vor seinem geistigen Auge erstehen läfst. In seiner Musik aber geht er darauf aus, die „nuove musiche," den Stil des modernen musikalischen Dramas, in die Kirchenmusik einzuführen. Ein interessanter Versuch unter allen Umständen! Aber wir bekennen es, wir sehnten uns manchmal nach der strengen, präzisen und prägnanten Linienführung des alten Oratorienstils. — Zu den eigentlichen „Festtagen" kommend, so brachten uns der erste (29. Juni) und zweite (30. Juni) aufser den Auf. führungen von „Salome" und „Moloch" im Kgl. Opernhaus, die sozusagen „aufser Wettbewerb" standen, Kammermusik-Matinéen im Vereinshaussaale. Die erste vermittelte uns als einzige wirklich angenehme Bekanntschaft die einer Serenade (für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Violinen, Viola, Violoncell, Kontrabafs und Harfe) Op. 14 von Bernhard Sekles. Prächtige thematische Arbeit und klare musikalische Gedanken zeichneten sie aus. Kein Überspannen der Kräfte, kein Geistreicheln, kein Weltschmerzeln — das tat wohl schon nach Aug. Reufs' einleitendem D moll-Qartett Op. 25, das mehr ein Produkt

der Reflexion als der Intuition war. Aber noch mehr „stieg“ die Serenade, vielleicht sogar etwas über den realen Wert, nachdem man dann ein einsätziges Quartett H-dur Op. 7 für Violine, Klarinette, Cello und Klavier von Hans Pogge gehört hatte. Dieses Werk wurde noch „übertroffen“ von dem Streichquartett Op. 7 von Arnold Schönberg, das die zweite Kammermusikveranstaltung eröffnete. Nahezu eine Stunde lang vier Herren (das treffliche Rosé-Qartett!) auf ihren Instrumenten eine „Jammer-“, aber keine Kammermusik verzapfen hören zu müssen — das war entsetzlich. Da wirkte dann Wilhelm Rhode's Klaviertrio in F moll, eine formgewandte, gediegene Musik, wie eine Offenbarung. Aber auch Courvoisiers und Kienzls Lieder hatten einen guten Stand, um so mehr als sie vortreffliche Interpreten (die Damen v. Chavanne und Wedekind und die Herren Plaschke und Burrian) fanden. Die ersteren übrigens liefsen eine starke lyrische Begabung offenbar werden, zeugten von unmittelbarem Fühlen und Gestalten. Diesen Matinéen folgten am 1. und 2. Juli die beiden Orchester-Abende im Opernhause. Der erste brachte den clou des ganzen Festes, die „Kaleidoskop“-Variationen von Heinrich Noren, die namentlich koloristisch von blendender Wirkung sind. Das einleitende Cis moll-Präludium nebst Fuge von Reznicek ist etwas mehr als nötig konstruierte Musik, und Hans Pfitzners „Christelflein“-Ouvertüre erwies sich als Musik, die dem von Humperdinck in seinem „Hänsel und Gretel“ wieder erschlossenen Gefühlsbereich entstammt. Dahin gehörte dann übrigens auch Hans Sommers Vorspiel „Waldfrieden“ (aus „Riquet mit dem Schopfe“). Beide Werke waren aber doch von poetischer Eingebung erfüllt. Dagegen erschien Georg Schumanns „Ouvertüre zu einem Drama Op. 45“ wie reine Kapellmeistermusik. Wollte man auch für den zweiten Abend einen „clou“ sich konstruieren, so konnte man dies — Liszts „Mazeppa“ wurde doch mehr aus Gründen der Pietät gespielt — mit Scheinpflugs „Kampf und Lebenslied“: „Frühling“ tun. Das Werk gefiel uns diesmal besser als bei seiner hiesigen Erstaufführung in dieser Saison. Aus allem Überschwang trat episodisch doch hervor, dafs Scheinpflug „etwas zu sagen hat!“ — Recht kärglich war es an den beiden Abenden um den Gesang bestellt. Am besten schnitten noch Julius Weismann und Heinrich van Eyken mit ihren von den Herren *Perron* und *Scheidemantel* gesungenen Balladen: „Der Knabe im Moor“ und „Einsiedel“, sowie „Ikarus“ ab. Karl Ehrenbergs Tenorgesänge „Aus schwerer Stunde“ und „Neid der Sehnsucht“ (Hr. Grosch) vermochten uns nicht zu erwärmen, aber der Schrecklichste der Schrecken waren Ludwig Hefs' selbstgesungene Orchesterlieder „Erstes Lieben“. Wir schrieben darüber an anderer Stelle („Dresdner Journal“), sie eröffneten stellenweise die erfreuliche Perspektive, dafs man in dieser Weise in Zukunft — mit obligater Violine (Hr. *Petri*) auch Speisekarten, amtliche Bekanntmachungen usw. „vertonen“ könne. Und dabei wird's bleiben müssen.

Otto Schmid.

Was Albert Lortzing verdiente.

Eine Legende bildet sich gar leicht. Sie zu zerstören, gelingt selten. Aber versuchen will ich's doch bezüglich jener, die Albert Lortzing im Mangel leben und in Armut sterben läfst. Das konnte man wieder hören und lesen, als ihm jüngst in Berlin das Denkmal errichtet wurde. Nicht einmal für Arzt und Apotheke sollte in seiner letzten Krankheit das Geld vorhanden gewesen sein. Und er war gar nicht krank, hat also auch weder einen Doktor noch Medizin gebraucht.

Als ihm vor einigen Jahren in Pyrmont ein Denkmal gesetzt wurde, erging an berühmte und unberühmte Musiker die übliche Rundfrage, was sie von dem Manne hielten. Jeder Befragte ist bei einer solchen Gelegenheit geistreich. Und so bekam man denn hochtönende Loblieder auf den guten Lortzing zu lesen. Der eine stellte seinen Wildschütz dicht neben den Figaro, der andre liefs ihn das ganze Rüstzeug seiner Kunst spielend beherrschen, ein dritter pries seine Genialität usw. Seltsamerweise sollte auch der Franzose Vincent d'Indy sein Urteil über den deutschen Tonsetzer abgeben. Der Befragte war indes klüger als der Fragesteller, indem er die Antwort gab: „Tout ce que j'en ai pu retenir est, que Lortzing fut un musicien bien vraiment allemand“ .... „Ein wahrhaft deutscher Musiker“. Mit dem Worte hat der Franzose das Beste über unseren Landsmann gesagt. In seinem Sinne freilich nicht, denn diesem anmafslichen Franzosen bedeutet der deutsche Musiker überhaupt sehr wenig.

Auch von den kläglichen wirtschaftlichen Verhältnissen Lortzings war in den Antworten auf die Rundfrage die Rede. *W. Kienzl* wufste sogar von seiner „Sorge um das nackte Leben“ zu künden. Da ist es denn wohl angezeigt, solchen törichten Angaben gegenüber einmal die Tatsachen reden zu lassen. Sie werden ergeben, dafs es Lortzing zwar nie glänzend ergangen ist, wenn seine Einnahmen auch eine Zeitlang gar nicht unbedeutend waren. Aber auch, als sie am spärlichsten flossen, hat er nicht Not gelitten. Er hat wohl Sorge gehabt, doch nie „um das nackte Leben“. Selbst in seiner trübsten Zeit, den zwei letzten Lebensjahren in Berlin war sein Einkommen nicht so gering. Was ihm wirklich Kummer bereitete und stets an seinem Herzen nagte, war, dafs er keine feste Stellung von einiger Bedeutung erlangen konnte. So wäre er gern Kapellmeister der Berliner Königlichen Oper geworden. Aber einmal (1847) kam ihm *Otto Nicolai* in den Weg, das andere Mal *Heinrich Dorn* (1849). In Dresden zog man ihm *Carl Krebs* vor (1850).

Albert Lortzing wurde in Berlin 1801 geboren und starb dort 1851. Geliebt hat er seine Vaterstadt nicht. Ubi bene! In den Kindertagen ging es ihm dort nicht wohl. Und als er, ein vielfach herumgeworfener, oft in seinen Hoffnungen getäuschter Mann, dahin zurückkehrte, fand er in seiner Stellung keine Befriedigung. Sein Vater hatte eine Lederhandlung, mit der es aber in der Franzosenzeit schlecht ging. Daher löste er sie 1811 auf und fand mit seiner Frau am Stadttheater in Breslau, dann in Leipzig eine Stellung beim Theater. Beide hatten nämlich in Berlin schon der Theatergesellschaft Urania angehört. Der Mutter Lortzing kam es zu statten, dafs sie, einer französischen Familie entstammend, fertig französisch sprach. So wuchs Lortzing gleich Wagner in der Theaterluft auf. In Berlin schon spielte er Kinderrollen. Das hat er natürlich auch ferner noch getan. Und es ist anzunehmen, dafs er das übliche Spielgeld dafür bekam, so dafs er als Knabe bereits Geld verdiente. „Er hat redlich geholfen, die kärglichen Einnahmen der Eltern zu vermehren“ sagt *G. R. Kruse* in seiner vortrefflichen Lortzing-Biographie. Eine selbständige Stellung gab ihm 1819 der Direktor Derossi, der die Vorstellungen in Düsseldorf, Köln und Aachen leitete.

Er verpflichtete Lortzing für die Rollen des jugendlichen Liebhabers sowie für Tenor- und Baritonpartien. Im Jahre 1823 vermählte Lortzing sich mit der beliebten Schauspielerin Röschen Ahles, die ihm eine treue Helferin im Erwerbe und eine zärtliche Gattin war. Unter den elf Kindern, die sie ihm schenkte, waren zwei Zwillingspärchen. In Köln fand man 1825 bei einer Aufführung von Romeo und Julia auf dem Theaterzettel alle vier Lortzings verzeichnet: Röschen als Julia, Albert als Paris, die Mutter als Amme, den Vater als Bruder Marcus. Da sie eine gemeinsame Familie ausmachten, mufs man, wenn auch über ihre Einnahmen nichts genaueres bekannt ist, doch annehmen, dafs sie ein sorgenfreies Leben geführt haben. Das aber weifs man, dafs Albert Lortzing sich dem Karnevalsjubel in Köln fröhlich angeschlossen hat. Als er später in dem ruhigen Detmold lebte, hätte er gern von den Eltern einen Bericht über die Festtage gehabt und bemerkt bei der Gelegenheit in der Erinnerung an den schönen Rheinwein: „Der edle Rebensaft wird wohl ewig meine schwache Seite bleiben." Er trank gar gern ein gutes Glas, liebte es auch, sich fein und auffallend zu kleiden. Und da er das stets vermochte, kann er sich doch nicht in schlechten Verhältnissen befunden haben. In augenblickliche Geldverlegenheiten gerät ja auch ein gut Gestellter schon einmal.

Die jungen Lortzings nahmen 1826 eine Stellung in Detmold an. Die dortige Theatergesellschaft gab auch in Münster, Osnabrück und Pyrmont Vorstellungen. In Münster wurde 1828 Lortzings erste Oper Ali Pascha von Janina aufgeführt. Was er dafür erhielt, erfährt man nicht. Eine noch vorhandene Quittung bezeugt aber, dafs er halbmonatlich 50 Thaler Gage bezog, für jene Zeit eine recht anständige Summe, zu der noch die Gage seiner Frau und das Honorar kam, das er doch wahrscheinlich für die in seiner damaligen Stellung aufgeführten Werke erhielt. Es waren aufser Ali Pascha noch Hillers neu bearbeitete Jagd, die Musik zu Yelva, das Liederspiel der Pole und sein Kind, das Singspiel Andreas Hofer, das Vaudeville der Weihnachtsabend und anderes, was er doch sicher nicht umsonst geliefert haben wird. Der Verkauf der Stücke an andere Bühnen brachte auch etwas ein, ebenso das Gastieren. Für die Musik des Polen und sein Kind schickte beispielsweise ein Direktor 3 Friedrichsdor an Lortzing. — Die Eltern suchte dieser damals zu veranlassen, sich für eine Wochengage von 12, auch schon von 10 Talern in Detmold engagieren zu lassen, da es dort billiger als in Köln sei. Sie verpflichteten sich aber nach Leipzig. Dahin siedelten denn auch die jungen Lortzings 1833 über und bezogen eine Jahresgage von 1400 Talern. Dazu kam u. a. gleich im ersten Jahre noch ein Lotteriegewinn von 1000 Talern.

Im Jahre 1837 entstand Lortzings erste bedeutende Bühnenarbeit: Die beiden Schützen, die ihm auch eine gute Einnahmequelle wurde. Dann folgte 1837 die Oper Zar und Zimmermann, der sich schnell noch weit mehr Bühnen öffneten als der vorhergehenden. „Lortzing konnte nicht Kopisten genug auftreiben, um die bestellten Partituren abschreiben zu lassen" berichtet sein schon genannter Biograph. Nach mehreren weniger gelungenen Werken erschien 1842 seine Meisteroper Der Wildschütz. — Ein neuer Theaterdirektor erfüllte 1843 seines Herzens Wünsche, indem er nicht nur seine geliebte Mutter wieder engagierte — der Vater war tot, die Gattin spielte nicht mehr — sondern ihn auch zum Kapellmeister machte. Als solcher bezog er 1000 Taler, die Mutter bekam 150 Taler. (Nicht alle lobten ihn als Dirigenten, denn er soll nicht energisch genug gewesen sein.) Wie mancherlei Bezüge er neben der festen Gage hatte, darauf kann man aus folgender Stelle seines Briefes schliefsen: „Sie bieten mir in Hamburg freie Reise und Zehrung und honorieren mir die Oper mit 20 Louisdor, wogegen ich sonst nur 12 bekomme." Es war am 25. April 1845, als er dort die Erstaufführung seiner Undine leitete. Am Tage nach seiner Rückkehr nach Leipzig wurde ihm die Kapellmeisterstelle gekündigt. Bewerbungen um Berlin und Darmstadt blieben unbeantwortet. Man hatte wohl keine günstigen Berichte über seine Tätigkeit als Dirigent erhalten und mag sich gescheut haben, den berühmten Opernkomponisten abschlägig zu bescheiden. Zum ersten Male war er nach 25jähriger verdienstvoller und einträglicher Bühnentätigkeit ohne Stellung. Not hätte er nicht zu leiden brauchen, denn er war ein beliebter Gast im Schauspiel, und dann hatte er doch den Vertrieb seiner Opern, wenn sie damals auch nicht im entferntesten das eintrugen, was sie in unseren Tagen bringen. Heute würde der einzige Zar und Zimmermann dem Komponisten neben Lorbeeren auch ein recht anständiges Vermögen eintragen. Damals aber gaben selbst bessere Bühnen seine Opern nach unrechtmäfsig abgeschriebenen Partituren. Er mufste sich zuweilen bei den Gerichten sein Recht suchen. Mit dem Kaufe aber der rechtmäfsigen Abschriften erwarb man auch das unbeschränkte Aufführungsrecht. Immerhin brachten sie dem guten Lortzing höchst achtbare Summen ein. Für die kleinen Werke forderte er 20, für die gröfseren 100 Taler, wobei er freilich den Notenschreiber zu bezahlen hatte. Es waren aber damals schon mindesten vier Opern vorhanden (Schützen, Zar, Wildschütz, Undine) die jedes nur einigermafsen gute Theater erwerben mufste. Die Königliche Oper in Berlin zahlte für jedes Werk 250 Taler. Kassel hatte Zar und Zimmermann anfangs zurückgewiesen und mufste dann später, als es drei Werke erwarb, für jedes zur Strafe 20 Friedrichsdor entrichten. — Angenommen, es hätten damals nur 40 deutsche Theater nur 3 Opern Lortzings erworben, so wären ihm etwa 12000 Taler Einnahme in den 12 Leipziger Jahren daraus zugeflossen, also 1000 Taler durchschnittlich für jedes Jahr. Dazu kamen, abgesehen von seinen Gastspielen, von dem Lotterigewinn und von den 400 Talern, die seine Frau bis 1835 noch bezog, 1000 Taler eigene Gage, so dafs man seine Einnahme auf mindestens 2000 Taler im jährlichen Durchschnitt berechnen kann. Eine für jene Zeit recht beträchtliche Summe. Er klagt auch damals nicht über schlechte Einnahmen — selbst dafs er für den Klavierauszug zum Zaren nur 40 Friedrichsdor trotz seiner acht Auflagen erhielt, scheint ihn nicht zu wurmen — aber er fühlt sich tief gekränkt, dafs man sich so wenig um ihn, den längst anerkannten Opernkomponisten bemüht und bekümmert, und dafs man ihn grüfst: „Guten Tag, Herr ....." Da man doch nicht mehr Kapellmeister sagen konnte. Lange freilich hätte er sich ohne neue Einnahmequellen nicht wohl halten können. Doch hatte er „ansehnliche Ersparnisse gemacht, ein paar tausend Taler auf Hypothek ausgeliehen und auch einige Papierchen im Hinterhalt," wie er selbst schrieb, war also damals immerhin ein wohlsituierter Mann. Im Herbst 1845, also nicht lange nach seiner Kündigung, gab er im Theater ein grofses Konzert, das ihm 270 Taler Reingewinn brachte. Anfang 1846 brachte ihm dann die Leitung der Undine in Ballenstädt eine willkommene Einnahme. Zwei Monat später erbte er

von einem Onkel 1500 Taler. Gleich darauf dirigierte er seine Undine zum ersten Male in Leipzig, was ihm wieder Geld einbrachte. Man kann ihm vom 29. November 1845 bis 4. März, also in einem Vierteljahre, die Einnahme von 2770 Talern ohne die Summen nachrechnen, die ihm aus den zwei Undinen-Aufführungen zuflossen. Als er nach Wien ging, war bei ihm von Dürftigkeit oder gar von Mangel durchaus keine Rede. Seine Familie gebrauchte allerdings viel, aber der Tod hatte ihn der Sorge für mehrere Glieder derselben schon überhoben, und eine Tochter war beim Theater. Sehen wir nun, wie es ihm weiter erging!

Im April 1846 traf er in der Donaustadt ein und führte im Mai seinen Waffenschmied zum ersten Male im Theater an der Wien auf. Dafür erhielt er 800 Gulden. Sofort wurde er auf zwei Jahre als Kapellmeister angestellt. Die Oper gefiel dauernd und — „ging reifsend ab". Am 5. September leitete er in Leipzig noch eine Undinen-Vorstellung, deren Ertrag ihm zufiel. Sein Gehalt betrug 1200 Gulden, was freilich in dem teueren Wien nicht viel war. Aber er hatte auch zwei Benefize jährlich. Und vom ersten wissen wir, dafs es ihm 500 Gulden brachte. Aber die Unruhen des Jahres 1848 richteten das Theater zu Grunde, und die Mitglieder erhielten bald keine Gage mehr. Da scheint Lortzing allerdings in ernste Verlegenheiten geraten zu sein. Er mufste Wertsachen versetzen, was übrigens manchem passiert ist, ohne dafs man ihn deshalb als dem Elend anheimgefallen bezeichnen müfste.

Wenn daher Lortzings Biograph zu dieser Tatsache die Bemerkung macht, das Versatzamt habe die Familie „vor dem Verhungern schützen" müssen, so verfällt er wohl unversehens in den Jammerton der alten Lortzing-Legende. Der pafst aber gar nicht, denn er berichtet auf derselben Seite seines Buches, die Verlegenheit sei dadurch entstanden, dafs 500 Taler, die Lortzing auf den 1. August gekündigt hatte — er besafs also doch noch Kapital — nicht ausgezahlt worden seien. Und da Lortzing vier Wochen darauf die fröhliche Hochzeit seiner zweiten Tochter mit einem gutgestellten Manne feierte, kann es mit einer Gefahr des Verhungerns der Familie nicht so schlimm gewesen sein. Es war aber eine böse Zeit, die der Jahre 1848 und 1849. Für jedermann, nicht für Lortzing allein. Im März 1849 erhielt er 100 Taler für die Einstudierung seiner Rolandsknappen. Von der Dresdener Hofoper war seltsamerweise das Honorar für die angekaufte Undine nicht zu erlangen. Zum 1. Juli 1849 beruft ihn Direktor Wirsing als Kapellmeister an das Leipziger Theater mit 800 Talern jährlich und einem halben Benefiz. Indes nach wenigen Wochen schon nahm er gekränkt, und wie er später selbst gesteht, voreilig seinen Abschied. Die Sänger sollen mit seiner Leitung nicht zufrieden gewesen sein. Auch seinen letzten Opern war der Erfolg versagt geblieben. „Meine finanziellen Verhältnisse, schreibt er der Tochter, sind jetzt weniger als je der Art, um ohne Engagement leben zu können. Der liebe Gott wird ja nach der trüben Zeit wieder die Sonne scheinen lassen." Daraus geht doch hervor, dafs er noch Kapital besafs, wenn auch nicht genug, davon zu leben. Er erwarb nun durch Komposition von Liedern und Gesängen eine mäfsige Summe. Mehr brachten ihm seine Gastspiele als Schauspieler ein. Im Dezember z. B. erhielt er für zwei Rollen 148 Taler, also mehr als für eine zweimonatige Kapellmeistertätigkeit. — Demütigend war es ja für den bereits berühmten Opernkomponisten, als Schauspieler umherreisen zu müssen und den Leuten, wie er schreibt, „Faxen zu machen". In Gera, Lüneburg, Dessau, Chemnitz usw. Aber: „Ich verdiene ganz passabel Geld, könnte mich wohl dabei fühlen, wenn .... nicht mein Inneres so zerrissen wäre .... Aus Gera denke ich meine 80 Taler mitzunehmen. Ich spiele nämlich immer auf einen Teil der Einnahme und ein halbes Benefiz." Im März 1850 betrat er in Chemnitz zum letzten Male die Bühne als Schauspieler, am 4. April dirigierte er dort die Erstaufführung seiner Rolandsknappen zu seinem Benefiz. Also Beschäftigung und Verdienst immerfort. Am letzten Tage des April traf er in seiner Vaterstadt Berlin ein, wo er zum Kapellmeister des neu zu eröffnenden Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters ausersehen war. Seine künstlerische Tätigkeit war hier unbedeutend. Er mufste Possenmusik dirigieren und schreiben. Zu der Posse Eine Berliner Grisette komponierte er sieben Nummern. Sie wurde zwölfmal in dem Sommer gegeben, und es entfielen auf seinen Anteil 60 Taler. Die kamen ihm gut zu statten, da sein Monatsgehalt nur 50 Taler betrug. In jenen Tagen wurde in Hennings Garten Der Pole und sein Kind wiederholt gegeben. In Krolls Theater führte man den Waffenschmied und Undine auf. Die Königliche Oper studierte Zar und Zimmermann neu ein, und die Friedrich-Wilhelmsstadt gab Die beiden Schützen. Gewifs viel Ehre und Freude für den guten Lortzing, zu gleicher Zeit auf vier Bühnen gesungen zu werden. Und man darf doch sicher annehmen, dafs es ihm auch klingenden Gewinn gebracht habe. Das werden die Kompositionen ebenfalls getan haben, die er noch in demselben Jahre (1850) für ein Gottschedsches Drama (Ferdinand von Schill) und für ein anderes Theaterstück (Die Einquartierung) schrieb. Dies Lied mit Chor war seine letzte Komposition. Noch drei Tage vor seinem Tode dirigierte er sie im Theater. So war er bis an sein Ende tätig, erwarb aber auch bis dahin, wenn schon bei weitem nicht in dem Mafse, wie er es verdiente und wie wir alle es ihm wohl gewünscht hätten. Da er in Berlin 50 Thaler Gage erhielt, noch einiges Kapital von früher besafs, für seine Kompositionen vom Verleger Honorar und von den Bühnen Einnahme-Anteile bezog, da ferner seine Opern doch immer noch gekauft sein müssen, so darf man als sicher annehmen, dafs seine Monatseinnahme mindestens 100 Taler betragen habe. Das bedeutete damals ungefähr soviel, wie heute 200. Also jährlich 7200 Mark, das Gehalt eines höheren Beamten. Freilich waren sechs Kinder da. Es mag daher in der kurzen Berliner Zeit etwas knapp hergegangen sein. Doch von der „Sorge ums tägliche Brot" sollte man, wie es leider der vortreffliche Biograph G. R. Kruse auch hier wieder tut, nicht sprechen. — Für Lortzing waren in Berlin damals die besten Aussichten. Ihm wäre zugefallen, was *A. Conradi* (auch er ist in Berlin geboren und gestorben) erreichte. Gleich nach Lortzings allzufrühem Tode siedelte er von Stettin nach Berlin über, wo man bald an vier Theatern (Friedrich-Wilhelmstadt, Kroll, Wallner, Victoriatheater) viel Bühnenmusik gebrauchte, die er nun lieferte. Er hatte allerdings keine Kinder, und als er 1873 starb, fiel sein Erwerb, ein ganz anständiges Vermögen, an musikalische Stiftungen.

Wenn im Hause unseres Lortzing trotz der wahrscheinlichen Einnahme von 3600 Mark, die damals das Doppelte wert waren, wirklich Mangel geherrscht hätte, so würde es nicht haben verborgen bleiben können. Und dann wären seine Verehrer und Freunde — Dorn, Rungenhagen, v. Küstner, Taubert, Meyerbeer und viele andere

— wie sie ihn zu Grabe geleiteten, auch für seine Unterstützung eingetreten. Aber deren bedurfte es nicht. Beklagen kann man nur den frühen Tod des edlen und — man darf wohl sagen — bedeutenden Mannes. Er wäre sonst bald aus der eine Zeitlang allerdings unschönen wirtschaftlichen Lage in eine glückliche gelangt. Was er sich am innigsten wünschte, die musikalische Leitung einer grofsen Oper, dazu scheint er nach den vorliegenden Nachrichten doch nicht besonders befähigt gewesen zu sein. Auch andere namhafte Opernkomponisten waren mäfsige Opernleiter.

Man hat Lortzing so lieb, weil er gleich Weber — um es mit Richard Wagner auszudrücken — ein Stück von unserm Herzen ist. Wäre ich ein reicher Mann, der seine Wohnung mit wertvollen Bildern schmücken könnte — ins Familienzimmer käme das von Albert Lortzing. Für Bach, Mozart, Beethoven und Wagner hätte ich andere Räume. Weber könnte auch bei Lortzing hängen. Die Liebe für Lortzing aber hat manchen blind gemacht. Der erwog, was der Mann hätte verdienen müssen, stellte fest, was ihm zu teil geworden war und fand, dafs man ihm viel, sehr viel schuldig geblieben war. Aber deshalb darf man ihm doch nicht ein Leben voll Entsagung und ein Lebensende voll Jammer andichten. Sollte es Lortzing nicht mehr beglückt haben, dafs ihm gleichzeitig vier Berliner Bühnen gewissermafsen Huldigungen darbrachten, als wenn ihm sein damaliger Direktor die allerdings nur bescheidene Gage erhöht hätte? Er konnte in seiner letzten Lebenszeit doch wenigstens des freudigen Gefühls voll sein, als Künstler über sein Vaterland hinaus Anerkennung gefunden und im Herzen seines Volkes einen Platz gewonnen zu haben.

Vom dürftigen Leben und kläglichen Ende Albert Lortzings sollte man aber nun nicht mehr in des Jeremias Tonart sprechen. Und der Unsinn sollte nicht mehr zu hören sein, dafs er in der letzten Krankheit wegen Geldmangels Arzt und Arzenei habe entbehren müssen.

Am 20. Januar 1851 ging Lortzings letztes Bühnenwerk Die Opernprobe zum ersten Male in Frankfurt a. M. in Szene. An diesem Tage war er in Berlin theaterfrei. Ein Freund forderte ihn auf, mit in die italienische Oper zu gehen. Unmutig lehnte er es ab: er wolle sich früh schlafen legen. „Euer Berlin ist langweilig". — Er liefs Hänschen das Vaterunser beten (so berichtet das frühere Röschen, sein treues Weib) und ging um ½9 zu Bett. Ruhig schlief er bis ½7, da wollten die Ehegatten aufstehen. Sie hatten sich schon Guten Morgen gewünscht und miteinander gesprochen. Während die Frau sich ankleidet, hört sie ihn plötzlich stöhnen. Auf ihren Anruf erhält sie keine Antwort mehr. Das Mädchen wird zum Arzte geschickt, der in demselben Hause wohnt. Fränzchen holt einen Chirurgus. Sie lassen ihn an beiden Armen zur Ader. Noch einmal schlägt er die Augen auf. Um ½8 ist er tot. Der arme Hans weint und sagt: „Wacht Papa denn nicht wieder auf?"

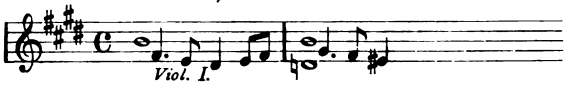
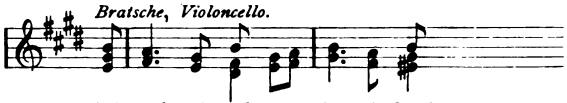
Rud. Fiege.

„Schönes Bild der Resignation."

So lautet der Titel eines 1795 erschienenen, seinerzeit viel gelesenen Romans der Freundin *Wielands*, *Sophie la Roche*; und so kann man nach der Erklärung, die der Meister selbst dazu gibt, auch das Vorspiel zum dritten Aufzug der Meistersinger benennen. Möge man aber die wenigen Zeilen, die ich zu schreiben habe, nicht in das Gebiet der Reminiscenzen-Jägerei verweisen; Nichts ist ja zweckloser wie diese.

Spiele ich da eines stillen Sonntags nachmittags zu eigner Erbauung *Beethovens* Quatuor Op. 127. Gleich im Anfang des Adagio dringt jene überirdische Resignation aus der Seele des Meisters hervor und steigert sich von Takt zu Takt; sie erreicht ihren Höhepunkt im Edur (Adagio molto espressivo).

Bald wufste ich nicht mehr — spielte ich Beethoven oder Wagner?

Und ich wunderte mich gar nicht, als plötzlich, wie aus einer andern Welt, zunächst noch schüchtern

sich vernehmen liefs, sich bald aber aufschwang zum

(Die Nacht neigt sich zum Oc - ci - dent.)

Ob ein anderer schon diese Parallele zog? Gleichviel! — Beides — das Adagio von *Beethovens* Op. 127 und das dritte Meistersinger-Vorspiel — ist ein

„Schönes Bild der Resignation".

Leopold Hirschberg.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Juli. Über die Tätigkeit der Königlichen Oper während des nun abgeschlossenen Spieljahres zunächst einige trockene Zahlen! Dann einige nicht uninteressante Bemerkungen dazu! Beweisend, wenigstens absolut beweisend ist eine solche Statistik nicht. Es müssen immer noch allerlei Verhältnisse dabei in Betracht gezogen werden. Aber belehrend ist sie jedenfalls.

Beinahe hätten wir 314 Opernaufführuugen gehabt. Aber an einem Salome-Abende versagte die elektrische Beleuchtung, und so kam es nur zu 313. Sie brachten uns 52 Werke von 30 Komponisten. (Beide Zahlen pflegten vor einigen Jahrzehnten höher zu sein.) Von 1 Russen hörten wir 1 Oper 5mal, von 5 Italienern 9 Opern in 35, von 9 Franzosen 12 Opern in 81, von 14 Deutschen 29 Opern in 190 Aufführungen. Welcher Nation soll ich Meyerbeer zurechnen? Er ist ganz auffallend zurückgetreten. Nur eine seiner Opern erschien zweimal auf der Szene. (Das Gastspiel der Oper des Fürsten von Monaco ist nicht in Betracht gezogen worden.)

Wagner steht mit 75 Aufführungen obenan. Dafs ihm R. Strauss mit 39 (fast wären es sogar 40 gewesen) am nächsten kommt, beweist zunächst nur, dafs seine Salome noch neu ist und durch ihre Eigenart grofses Interesse hervorrief. Dann folgt Bizet, bei dem es sich auch, wie bei R. Strauss, um nur ein Werk handelt. Carmen wurde 27mal aufgeführt. Dafs wir Mozart 22mal und Beethoven wenigstens 6mal gaben, ist ebenso erfreulich, wie es beklagt werden mufs, dafs von Weber nur der Freischütz

(5mal) und von Gluck nur der Orpheus (6mal) erschien. Wenn von den einzelnen Opern der Mignon von Thomas die drittgröfste Aufführungsziffer (14) zukommt, so ist das für unsern Geschmack bedauerlich. Das Werk erschien häufiger als Lohengrin und Tannhäuser. Auch für Leoncavallos Bajazzi ist mir die Ziffer 7 noch viel zu hoch. Aber im Jahre vorher war sie gar 12. Dagegen blieb der so ganz anders geartete Falstaff Verdis weit zurück. Der abermalige Versuch, das prächtige Werk einzubürgern, scheiterte wieder an der Teilnahmlosigkeit des Publikums. Es hatte nur 3 Aufführungen. Der Roland von Berlin allerdings nur 2, während er es im Vorjahre noch auf 6 gebracht hatte. Fast ausschliefslich deutsche Werke erreichten die ganz anständige Mittelzahl 6: Orpheus, Figaros Hochzeit, Zauberflöte, Fidelio, Lustige Weiber, Zar und Zimmermann, Götterdämmerung, Evangelimann. Allerdings auch Cavalleria, was man aber verstehen kann, so wie Samson und Dalila, was sich nicht aus der schwachen Oper, sondern aus der Vorliebe einer Sängerin für die ihr günstige Rolle erklärt. Für Walküre und Siegfried aber ist die 7, für Holländer und Tristan die 8, für Meistersinger die 9, für Tannhäuser die 10 und für Lohengrin die 13 immerhin eine stattliche Aufführungsziffer. — Ganz verschwunden waren in diesem Spieljahre der Pfeifertag und die Heirat wider Willen. „Die Klage, sie wecket den Toten nicht auf." Ein Zufall waltete nur, wenn auch der Wildschütz fehlte. Dafs aber immer und immer wieder ein Werk uns vorenthalten wird, das an Wesen und Wert dem Freischütz so nahe steht — dafs man uns den Hans Heiling nicht bringt, ist geradezu unverständlich. Es wird indes aufser mir noch manchen geben, der auf die auch fehlenden Benvenuto Cellini und Königin von Saba, selbst auf den Wasserträger noch weiterhin verzichtet, aber die Taurische Iphigenie, Armide, Oberon, selbst die Jüdin gern wieder hätte. Und sollte als Füllsel für einen zu kurzen Opernabend sich nicht das gute alte Nachtlager ebensogut wie die unangenehmen Bajazzi benutzen lassen? Auch an Joseph in Ägypten könnte man sich wieder einmal erinnern.

Die Anzahl der Gäste in der Königlichen Oper war ungemein grofs. Die allermeisten kamen jedoch nur als Vertreter der so oft beurlaubten heimischen Sänger, in wenigen Fällen nur als Bewerber um eine Stellung an unsrer Bühne. Nur zwei jugendliche Kräfte, eine Koloratursängerin und ein Bariton sind ihr neu gewonnen. Die Herren *Naval* und *Wittekopf* scheiden jetzt aus dem Verbande des Instituts. Das anfangs vielversprechende Fräulein *Ekeblad* mufste gleich zu Beginn des Opernjahres beurlaubt werden, um noch Stimmstudien zu machen. Ob sie uns wiederkehrt? Auch bezüglich des Fräuleins *Destinn* stellt man sich die Frage, ob sie uns erhalten bleibt. Von den Kapellmeistern wird Dr. *Muck* zunächst wieder nach Amerika gehen. Dr. *Straufs* hat einen Antrag dahin abgelehnt — einstweilen — und *L. Blech* scheint die Haupttätigkeit auf sich nehmen zu sollen, wobei ihn *E. v. Straufs*, für ein ferneres Jahr der Königlichen Oper verpflichtet, eifrig unterstützen wird. Kapellmeister *F. Hellmesberger* gibt jetzt seine Stellung an unserm Opernhause auf.

Wenn mit Beginn der warmen Jahreszeit einzelne Theater ihre Vorstellungen schon beschliefsen, ihre Bühnen also frei werden, dann veranstalten dort mehrere der grofsen Konservatorien — in diesem Jahre waren es vier — mit ihren Schülern Opernaufführungen, zu denen sie auch teilweis das Orchester aus deren Reihen stellen. Vor langer Zeit fing die Köngliche Hochschule für Musik mit dieser Veranstaltung an, hat sie aber (wenigstens für die Öffentlichkeit) längst aufgegeben. Bühnensänger von Bedeutung hat sie ja auch kaum gebildet. Übrigens gehören solche Aufführungen auch nicht vor ein anderes Publikum als die Anstaltslehrer und Angehörigen der Kunstnovizen. Diesen ist es notwendig, soweit sie die Bühnenlaufbahn einschlagen wollen, sich dadurch für ihren Beruf vorzubereiten, dafs sie im Kostüm auf der Szene spielend und unter Orchesterbegleitung ihre Rollen einüben, was noch immer zu häufig nur am Klavier und allenfalls vor dem Spiegel geschieht. Ich entsinne mich mancher Sänger von Ruf, die in dieser Art an einem Berliner Konservatorium gebildet sind, wie *Grüning*, die *Friede*, *Goetze*, *Driese*, *Huhn*, *Olitzka*, *Metzger*, *Tordek* u. a. Neuerdings aber haben diese Veranstaltungen ihren Schülercharakter fast ganz verloren. Sie werden gegen Eintrittsgeld gegeben, man ladet die Kritiker dazu ein, man tut, als handle es sich um eine fertige Kunstdarbietung. Die Zeitungen besprechen, aus Liebenswürdigkeit meist lobend, den Auftretenden wirft das Publikum Kränze, ruft sie hervor und überschüttet sie mit Beifall. Sind doch meist Verwandte und Freunde im Theater! Das ist nun für die Kunstschüler recht nachteilig. Man täuscht sie über ihre Leistungen und macht Hoffnungen in ihnen rege, die sich allermeist nicht erfüllen, nicht erfüllen können. Namentlich eins ist mir bei diesen Aufführungen als grofser Übelstand aufgefallen: Es steckte manchmal eine wertvolle Stimme und ein namhaftes Talent in einem Körper, der sich nun und nimmermehr auf einer öffentlichen Bühne in einer Rolle dürfte sehen lassen. Ein stark schielender Lohengrin, eine Eva mit einer hohen Schulter, ein Rienzi von vier Fufs Höhe, ein Ännchen mit dem Umfange einer Riesendame — das geht nicht. Leider unterlassen es die Konservatoriumsleiter, nur auf die Gesangsbegabung Wert legend, solche Schüler auf ihre Ungeeignetheit für die Oper ernstlich hinzuweisen. Rud. Fiege.

Bielefeld. Mit Achtung gebietenden Werken stellte sich der junge Komponist *Joseph Vieth*, Theorielehrer am hiesigen Konservatorium, vor. Neben 2 umfänglichen Orchesterkompositionen, „Nordische Heerfahrt" (nach Ibsens Drama) und B dur-Serenade (5sätzig), hörten wir seinen Liederzyklus für Mezzosopran und Orchester (nach Fr. Webers „Dreizehnlinden") und eine Cello-Romanze, die von Herrn *von Hagen* trefflich interpretiert wurde. Der in Max Bruchs Schule herangebildete junge Tondichter macht in seinen Werken einen gewinnenden Eindruck. Von seiner Begabung ist Gutes zu erhoffen. — Prof. *Gernsheim*, Berlin, der seine neue Mirjam-Sinfonie hier dirigierte, hatte damit teilweise starken Erfolg. — In seinem Abschiedskonzert hatte Hofkapellmeister Prof. *Tr. Ochs*, der sich besonders um den Ausbau des städtischen Orchesters verdient gemacht hat, nur R. Straufssche Werke aufs Programm gesetzt. Es war ein wirklicher Genufs, den herrlichen Tongemälden: „Aus Italien" und „Don Juan" zu lauschen. Das Orchester spielte zum letzten Male unter seinem bisherigen Führer mit seltener Hingebung. An die Burleske für Klavier (und Orchester) werden sich nur wenige Erwählte heranwagen dürfen. Herr *Hans Herrmanns*, der nunmehr einem ehrenvollen Rufe an das Hamburger Konservatorium gefolgt ist, bewältigte die enormen Schwierigkeiten mühelos. Mit seiner Gattin vereint führte er uns

wieder selten gespielte herrliche Werke für zwei Klaviere vor: B. Scholz, Variationen über ein Händelsches Thema, Brahms, Variationen über ein Thema von Haydn und Bachs C dur-Konzert, und zwar sämtlich aus dem Gedächtnis. Beide Ehegatten sind wirklich begabt und durchaus aufrichtige Künstler, so dafs ich sie von dem Vorwurf frei weifs, sie hätten einen „Gedächtnisrekord" ausfüllen wollen. Unverständige Leute können aber in der Leistung des Gedächtnisses leider das Wesentliche solcher Darbietungen erblicken, und das mufs doch vermieden werden. Wie wenig darauf ankommt, ob ein Klavierspieler aus dem Gedächtnis spielt, zeigt das Konzert *Max Regers*, der seine eigenen Werke nach Noten vortrug. Sein Auftreten hier wurde zum Ereignis. Mit der vorzüglichen Violinistin Frl. *Berta Zollitsch* aus München begann der Meister „seinen" Reigen mit einer Sonate (Op. 84), die stellenweise sehr für ihn einnehmen mufste. Einen völligen Sieg auf der ganzen Linie bedeuteten aber die entzückende Suite im alten Stile (Op. 93) und die Variationen und Fuge über ein Beethovensches Thema (Op. 86), letztere im Verein mit *W. Lamping* vorgetragen, endlich die herrlichen, tief empfundenen Lieder: (Frl. *Dacglau*) Äolsharfe, Glücks genug, Wiegenlied, Kindes Gebet usw. Einen wichtigen Faktor für die Weiterverbreitung und gerechte Würdigung Regerscher Kompositionen bildet des Meisters wunderbares Klavierspiel. Ich bin versucht, ihn eine Incarnation der Klavierpoesie zu nennen. Selten hat mich ein Künstler mit seinem Klavierspiel so in seinen Zauberbann gezogen wie der gottbegnadete *Reger*. — Hohe Genüsse spendete heuer das Ravensberger Streichquartett, mit R. Schumanns herrlichem Klavierquintett (Herr Prof. Dr. *Ziller*, Osnabrück, erledigte den Klavierpart meisterlich) und den Klarinetten-Quintetten von Mozart und Brahms (op. 115, in h). Herr Kammervirtuose *Bolland*, Hannover, wurde mit seinem Klarinette-Blasen höchsten Kunstansprüchen gerecht. Herr Konzertmeister *Barkhausen* brachte mit Frau *Herrmanns-Stübbe* Brahms poesievolle Violinsonate (Op. 100) prächtig heraus, und in Dvoraks Quartett für Klavier, Violine, Bratsche und Cello (Op. 87 — hier zum 1. Male) wurde durch die temperamentvolle Führung der Klavierkünstlerin der Eindruck nur verstärkt. — Zu wirksamem Abschlufs kam die reiche Saison mit einer vortrefflichen Wiedergabe des Lisztschen „Christus" durch den Musikverein (*Lamping*).[1]) Das Werk gipfelt in dem ergreifend schönen Stabat mater gegen den Schlufs hin; auch sonst birgt es köstliche Perlen in Fülle (Seligpreisungen, Pater noster usw.) Die Soli waren bei dem Berliner Vokalquartett (Damen: *Grumbacher de Jong* und *Culp*, Herren: *Reimers* und *van Eweyk*) bestens aufgehoben. Alle übrigen Mitwirkenden boten in edlem Wetteifer mit den gediegenen Künstlern Vortreffliches. — In der kommenden Spielzeit werden viele neue Kräfte auf den Plan treten, u. a. der Nachfolger des Herrn *Ochs*, Herr Kapellmeister *Cahnbley* aus Beuthen. Möchte sich auch unter den „neuen Herren" unser Musikleben stetig weiter entwickeln!

P. Teichfischer.

Dresden. Lebhafter als man erwartet hatte, gestaltete sich der Ausgang unserer Saison. Vom „Tonkünstler-Fest", das uns Männern von der Feder „heifse Tage" im vollsten Sinne des Wortes brachte, wollen wir an dieser Stelle dabei noch nicht einmal reden. Vielmehr haben wir unser eigenstes Dresdnerisches musikalisches Leben im Auge, insonderheit jenes, das sich im Kgl. Opernhause abspielt. Da gab es nun zwar keine Novitäten oder auch nur Neueinstudierungen, aber — Gäste in Menge! Und zwar mit einer einzigen Ausnahme Gäste auf Engagement. Diese einzige Ausnahme war der kleine Ritter vom hohen C, *Werner Alberti*. Man kennt ihn hier schon von früher her als Repräsentanten jener aussterbenden Gattung der alten „Heldentenöre". Mit allen Manieren des „primo tenore assoluto", aber auch mit seinem Tonansatz „hinter der Cravatte", sang er uns den Arnold in Rossinis „Tell" und den Manrico in Verdis „Trovatore" und hatte die Genugtuung, seine hohen Töne vom dankbaren Publikum mit stürmischem Beifall quittiert zu sehen. Bei den anderen Gästen hatte man „ernste Absichten", sie traten als Bewerber um frei werdende Rollenfächer in die Schranken. Da kam zunächst ein Herr *Trede* vom Magdeburger Stadttheater zu uns, der uns Herrn *Höpfl* zu ersetzen, ausersehen ist, der nach Breslau geht. Dafs er diesem Zwecke entsprechen wird, glauben wir nun wohl, ob er uns aber gerade mehr sein wird, wie jener Sänger, das bezweifeln wir. Das Beste, was er vorläufig ins Treffen führt, ist eine stattliche schlanke Erscheinung und — Jugend. Die Stimme allerdings ist vorerst noch wenig ergiebig, spricht auch etwas kurz und trocken im Ton an. Möglich aber immerhin ist es, dafs sie sich hierselbst, wo man an guten Vorbildern lernen kann, entwickelt, wenn der Sänger fleifsig und intelligent ist. Herr *Trede* sang uns den Werner Kirchhofer im „Trompeter" und den Grafen Eberbach im „Wildschütz". Willkommener als sein Engagement, das mehr den Gewinn etwas unsicherer Hoffnungen als den einer alsbald nutzbringenden Kraft darstellt, war das des Herrn *Sembach*, eines jungen Tenoristen, der von der Wiener Hofoper zu uns kommt. Er sang uns den Turiddu in der „Bauernehre" und den Don José in „Carmen" und erwies sich unter allen Umständen als ein Sänger, dessen Zukunft man schon vertrauen darf. Herr *Sembach*, der, wie verlautet, wegen persönlicher Differenzen mit Mahler Wien verläfst, verfügt nicht nur über ansehnliche und sichtlich entwicklungsfähige Stimmmittel, sondern auch über ein offenbares Spieltalent, das gleichsam Stütze und Förderung an einer jugendlich elastischen Erscheinung findet. Zum mindesten die gleiche Bedeutung wie die dieses Engagements aber beansprucht dasjenige der Frau *von Falken*, die als Bewerberin um das Fach des dramatischen Soprans in die Schranken trat. Ja, in dieser Sängerin, glauben wir, hat sich unsere Kgl. Hofoper einer Kraft versichert, die in Bälde zu ihren Zierden zählen dürfte. Frau *von Falken* kommt vom Stadttheater in Lemberg zu uns, ist Polin von Geburt und beherrscht vorläufig in deutscher Sprache nur die Partien der Venus im „Tannhäuser", der Santuzza und Aïda, aber was sie darstellerisch und gesanglich bot war so überzeugend, so rassig und eine so starke Begabung dokumentierend, dafs man schon konstatieren durfte, hier einer künstlerischen Persönlichkeit gegenüberzustehen. Ist die Dame nur annähernd so fleifsig, wie sie intelligent und — schön ist, so haben wir in ihr eine Donna Anna, Brünhilde, Isolde, Valentine usw. ersten Ranges, kurz eine „Prima Donna" im eigentlichsten Sinne und eine Sängerin gewonnen, um die man uns noch beneiden wird. Das einzige Manko, das der schönen Stimme, die man als einen dunkelfarbigen Sopran — mühelos bis zum C

[1]) Der um das Bielefelder Musikleben hochverdiente Meister wurde vor kurzem zum Professor ernannt.

spannend! — bezeichnen möchte, noch anhaftet, ein Vibrato der Mittellage, dürften die ausgezeichneten Lehrer der jungen Sängerin, Mr. und Mdme. *Souvestre*, die mit ihr von Lemberg nach Dresden übersiedeln, unschwer beseitigen. Im Hinblick auf das Engagement dieser Dame erscheint uns das von Frl. *Anna Zoder* vom Stadttheater in Zürich, die vom 1. Sept. 1908 die unsere wird — Frau *von Falken* kommt schon am 1. August dieses Jahres zu uns — als kein besondrer Gewinn. Gewifs, der Stimmmittelbesitz dieser Sängerin ist ein nicht gewöhnlicher, auch verfügt sie über Wärme des Vortrags und Intelligenz im Spiel, aber mit der gesanglichen Technik hapert es bedenklich und, was ihre Darstellung anlangt, so haftet ihr etwas Nüchternes, Poesieloses an Alsdann ist auch die Erscheinung Frl. Zoders, die an *Marie Wilt* erinnert, bereits allzu massiv. Alles in allem glauben wir nicht, dafs uns die Sängerin, die uns übrigens — allen Respekt! — Isolde, Sieglinde, Donna Anna und Fidelio als Gastrollen bot, viel mehr als brauchbar sein wird. Wir sind eben von früher her noch in puncto dramatischer Sängerinnen durch eine *Malten* und *Wittich* verwöhnt. Überhaupt, wir Dresdner können schon auf unsere Hofoper stolz sein; sie ist kein Emporkömmling, sie hat eine ruhmreiche Vergangenheit. Wir wurden so recht daran erinnert, als uns die Kunde davon kam, dafs unser früherer Heldentenor *Lorenzo Riese* in dem benachbarten Lößnitz verstorben sei. Was war das für ein Sänger! Wir erinnern uns niemals eine glänzendere und wohllautendere Tenorstimme gehört zu haben als die seine. Und ein Meister des bel canto war der kleine korpulente Herr, der körperlich alles andere war, nur kein — „Riese". Gewifs, er war noch einer von der „alten Schule". Mit dem „Worte" nahm er es nicht sehr genau und spielen konnte er auch nicht — am besten noch, horribile dictu, in komischen Rollen, als Maurer in „Maurer und Schlosser", den er köstlich ganz als französischer Kleinbürger gab, und als Bandit in „Alessandro Stradella". Aber singen konnte er! Wir erinnern uns an seinen Richard in Verdis „Amelia", an seinen Eleazar in Halevys „Jüdin", an seinen Raoul, seinen Propheten, Ivanhoe usw. Apropos! Ivanhoe und Prophet! Noch hören wir seine Stimme, wie sie in letzterer Oper und Rolle den Hymnus „Herr, Dich in den Sternenkreisen" Chor und Orchester gleichsam spielend übertönte. Und Ivanhoe! — Wir sehen noch, es war in dem Interimsbau, der nach dem Theaterbrand vom Jahre 1869 errichtet wurde und bis zum Jahre 1878 stand, Meister *Tichatschek* im ersten Range sitzen. Und sein Erbe — so konnte man *Riese* nennen! — huldigte dem „Sänger hochgeehrt" in einer Strophe, die er in das Lied vom stolzen England und seinem Richard Löwenherz einlegte! — Als „Wagnersänger" nun freilich, da konnte *Lorenzo Riese* nicht Geltung gewinnen. Da fehlte ihm Erscheinung, Spiel und Deklamation. Aber sei es darum, wir sprechen es aus, schöner hat uns noch niemand den Lohengrin gesungen, wie er. Kurz und gut, wenn man die Namen derer nennt, die Zierden unsrer Hofoper waren, wird man allezeit auch den des Sängers nennen müssen, der nun ins Reich der ewigen Harmonie einging. — Wir könnten unsern Bericht füglich jetzt schliefsen; denn ein vom Mozart-Verein veranstaltetes grofses Konzert am 16. Juni könnte man schliefslich als eine „Vereins-Angelegenheit" ansehen. Aber der Umstand, dafs dieses Konzert ein „Fest-Konzert" war, dafs es zur Feier der Enthüllung des Mozart-Denkmals abgehalten wurde, läfst es zum mindesten erwähnenswert erscheinen, obwohl es keine sonderlichen Emotionen brachte. Aber darum handelte es sich ja auch nicht, ob unser Mozart-Orchester resp. sein Dirigent (Hr. *Max v. Haken*) der „Jupiter"-Sinfonie völlig gewachsen war oder nicht, ob nicht Frau Herzog-Berlin gerade für unser Dresden doch keine rechte Zugkraft mehr ist und dergleichen. Das „Ereignis" dabei war es eben, dafs das Konzert der Enthüllung des Mozart-Denkmals galt, das der Mozart-Verein aus eignen Mitteln errichtete. Von dem in Berlin lebenden Bildhauer *Hosäus* herrührend, erhebt es sich in den Bürgerwiesen-Anlagen an geeigneter, leicht zugänglicher und dem Anblick günstiger Stelle. Es ist alles andere, nur keine Schablonenarbeit. Keine der üblichen Statuen, Büsten usw., zeigt es nicht einmal des Meisters Bild. Es stellt vielmehr gleichsam nur eine Verkörperung der Mozartschen Musik, deren harmonischen Dreiklang dar. In wirkungsvoll sich auslösender Bewegung umschreiten drei weibliche Gestalten (vergoldeter Bronzegufs), in denen man die Würde (resp. den ersten Grundton), die Anmut und Heiterkeit erblicken mag, einen Altar, auf dem nur der Name Mozart in goldenen Lettern prangt. Ein grofses Wasserbecken, in das ein brunnenartiger Zufluſs sich ergiefst, bildet den Hintergrund, der von einer hohen Baumhecke umrahmt ist. An der Rückseite der architektonischen Umrahmung ist eine Gedenktafel eingelassen, auf der vermerkt ist, dafs die Errichtung des Denkmals seitens des Mozart-Vereins auf Anregung seines ersten musikalischen Leiters, *Alois Schmitt*, erfolgte.

Otto Schmid.

Hamburg, Ende Juni. Im V. Philharmonischen Konzert, das gemeinschaftlich mit der Singakademie unter Prof. Dr. *Barth* gegeben wurde, erschienen nur Brahmssche Werke, die tragische Ouvertüre, Rhapsodie, das Schicksalslied und Triumphlied; besonders gelang das Triumphlied. Frl. *Philippi*, die Solistin des Abends, vermochte im Altsolo der Rhapsodie und einigen Brahmsschen Liedern leider nicht zu erwärmen. Die Noten wurden von der schönen, überall rein anschlagenden Stimme vortrefflich gesungen, aber es fehlte die dunkle, vornehme Tonfärbung. Das VI. und VII. Philharmonische Konzert brachte unter *Fiedler* manches Interessante, zunächst die Manfred-Sinfonie von Tschaikowsky und die kleine Sinfonie für Blasinstrumente von Gounod in prächtiger Ausführung. Das VII. Konzert begann mit der III. Sinfonie von Brahms und endete mit Strauſs' „Till Eulenspiegel". Dirigent und Ausführende übertrafen sich in diesem Konzert selbst, und so bildete die Ausführung einen Schwerpunkt für den bisherigen Konzertwinter, wozu noch kam, dafs *Eugen d'Albert* im Schumannschen Konzert und im Konzertstück von Weber durch seinen herrlichen Vortrag die Flamme der Begeisterung entfachte. Herrn Kammersänger *Perrons* Vorträge, bestehend in der Szene und Arie des Lysiart aus „Euryanthe" und einigen Liedern, bereiteten infolge des steten Forcierens und Detonierens nur einen recht zweifelhaften Genufs. Im VIII. Philharmonischen Konzert, das Schumanns „Rheinische Sinfonie", die sinfonische Dichtung „Taormina" von Boehe und Hugo Wolfs Serenade, instrumentiert von Reger, enthielt, hörten wir zur allgemeinen Freude die Leipziger Künstlerin Frl. *Elena Gerhardt* in Liedvorträgen mit und ohne Orchester. Boehes Novität durfte sich wohlwollender Aufnahme erfreuen. Der Schwerpunkt des IX. Konzertes fiel auf *Hugo Beckers* Solovorträge, bestehend in dem Cellokonzert op. 12 von Dohnányi und der

A moll Sonate für Arpeggione und Klavier von Schubert. Die herrliche Tongebung und der von innen heraus beseelte Vortrag des Künstlers elektrisierten wieder in hohem Grade. Aufser Brahms' Akademischer Festouvertüre und Beethovens VII. Sinfonie brachte der genufsreiche Abend noch drei Ballettstücke aus Grétrys 1775 geschriebener Oper „Céphale et Procris", bearbeitet von Mottl, eine Neuheit, für die besonders zu danken ist. Diese Konzerte brachten Herrn *Fiedler* wieder direktionelle Triumphe, denn unser Orchester gab unter der ausgezeichneten Leitung Vorzügliches. Das X. Konzert, gemeinschaftlich mit der Singakademie gegeben, brachte unter Prof. Dr. *Barth* eine choristisch prächtige Aufführung von Händels „Saul" nach Chrysander. Solistisch tätig waren in derselben Frau *Rückbeil-Hiller*, Frau *de Haan-Manifarges*, die Herren Hofopernsänger *Otto Freiburg* (Schwerin), *Roland Hell* und *Rich. Dannenberg*. Das meiste Lob unter den Solisten gehört dem Sopran und dem Tenor. Auch Herr *Dannenberg* gab in den kleineren Partien Vorzügliches, wogegen der Saul des Herrn *Freiburg* manches zu wünschen übrig liefs. Im XI. Konzert (Direktion *Fiedler*) erschien zum zweitenmal in dieser Saison der jugendliche *Mischa Elman*, dessen Vortrag des Beethovenschen Konzertes technisch Vorzügliches brachte. Eine Glanzleistung war Brahms' Vierte Sinfonie. Auch die Neuheit des Abends „Intermezzi Goldoniani" von Enrico Bossi für Streichorchester sprach beredt von *Fiedlers* genialer Vertiefung. Diese Suite klingt reizend, ist aber nicht von nachhaltiger Bedeutung. Den Schlufs der Philharmonischen Konzerte bildete wieder eine Beethovenfeier mit der „Neunten", der diesmal die „Vierte" voraufging. Alles war von Begeisterung erfüllt für die in jeder Beziehung einwandsfreie Darstellung der hehren Kunstwerke. Unter den Solisten (das Ehepaar *Dierich-Geyer*, das Ehepaar *Hellmrich-Bratanitsch*) zeichneten sich besonders die beiden zuletzt genannten Künstler aus. Nach Beendigung der Aufführung empfing *Fiedler* in den frenetischen Beifallsbezeugungen, die noch eine Steigerung durch Orchestertusch erfuhren, die wohlverdiente reiche Anerkennung seiner eminenten Leistung. — Am 4. April wurde der zehnjährige Todestag unseres Brahms mit einem prachtvollen Konzert unter *Fiedler* in erhebender Weise begangen, unterstützt durch den „Cäcilienverein" (Prof. *Spengel*). Ein stimmungsvoll abgefafster Prolog von Gustav Falke leitete die Aufführung, die mit der Nänie begann, ein. Die ausgezeichnete Sängerin Frl. *Julia Culp* begeisterte das Auditorium durch den seelenvollen Vortrag von acht Liedern, die von den Haydn-Variationen unterbrochen wurden. Am Schlufs stand die vollendete Wiedergabe der ersten Sinfonie. Ein Wohltätigkeitskonzert des „Cäcilienvereins" war dem Chorgesang a capella in Werken von Palestrina, Brahms und Spengel gewidmet, unterbrochen durch Kammermusikvorträge der Herren *Spengel* und *E. Marsch*. Im zweiten Abonnementskonzert des genannten Instituts erschienen Chöre mit Orchester von J. S. Bach, E. Bossi und Rich. Strauss. Bossis „Canticum cantiorum" vermochte trotz gediegener Ausführung nicht zu fesseln.[1]) Das Werk steht wesentlich an Bedeutung gegen „Das verlorene Paradies" zurück. Frl. *Charlotte Huhns* (München) Gesang stand nicht auf künstlerischer Höhe, dagegen fand Herr *Süsse* (Wiesbaden) wohlverdiente Anerkennung seines temperamentvollen Vortrags. Im Ausklang der Saison stand ein a capella-Konzert der „Cäcilia", das dem Gedenken an Joh. Brahms in Chorgesängen aus Op. 104, Op. 12 und Op. 62 gewidmet war. Es folgte der künstlerische Vortrag der Duo-Sonate der Herren Spengel und Bandler; den Schlufs bildete das reizende F dur Quartett von Haydn Op. 3 No. 5, ausgeführt vom Bandler-Quartett. — Die diesjährige Aufführung der J. S. Bachschen „Matthäus-Passion" — es war die 32. seit dem Jahre 1858 — mufste diesmal nach der Einäscherung unserer grofsen St. Michaeliskirche im Sagebielschen Konzertsaale abgehalten werden. Neben dem Ehepaar *Dierich-Geyer* waren es die hier geschätzte Konzertsängerin Frau *Ida Seelig* und Herr *Th. Denys*, die den solistischen Teil interpretierten. Von ihnen entsprach nur Herr *Denys* nicht den gehegten Erwartungen; sein Christus, obwohl stimmlich vortrefflich, stand unter der Einwirkung zu grofser Erregung. Herr *Dierich* sang den Evangelisten diesmal bei uns seit 1886 zum zehntenmal in gleich rühmenswerter Weise. Besonders schön klangen die Altsoli der Frau *Seelig*. Die Chorleistung war vollendet. *Barths* impulsive Führung wurde dem vollen Werte nach geschätzt. — Das III. Abonnementskonzert der „Berliner Philharmonie" unter *Nikisch* begann mit der neuen „Ouvertüre zu einem Drama" von G. Schumann, einer interessanten, vortrefflich gearbeiteten Komposition der wohlverdiente Beachtung gezollt wurde. Es folgten die dritte Sinfonie von Brahms und in genialer Ausführung Strauss' „Heldenleben". Das vierte der Konzerte, am 18. Januar, wurde von *Rich. Strauss* in Vertretung für den damals in London weilenden *Nikisch* geleitet. Es brachte wie das dritte ausschliefslich Orchesterwerke und begann mit Mozart' vorzüglich ausgeführter G moll-Sinfonie. Berlioz' effektvolle Ouvertüre zu „König Lear", Liszts „Les Préludes" und Strauss' phantastischer „Don Juan" wurden unter der genialen Führung zu einem Ereignis. Strauss' Don Juan hat man nie vorher in solcher Vollendung gehört. Das vorletzte Konzert der „Berliner Philharmonie" dessen Hauptwerk in der I. Sinfonie von Brahms bestand, bildete einen Glanzpunkt der Saison. *Nikisch* war an diesem Abend ganz besonders disponiert. Enthusiastischer Beifall folgte nicht nur der Brahmsschen Sinfonie, sondern auch den Wagner-Vorträgen, die in Entlehnungen aus „Lohengrin", „Parsifal", „Götterdämmerung" und „Der fliegende Holländer" bestanden. Wenig Sympathie fand der Solist des Abends, Herr *Glenn Hall*, im Vortrage einiger Lieder von Brahms. Im letzten Abonnementskonzert unter *Nikisch* begrüfsten wir zum ersten Male Herrn Konzertmeister *Edgar Wollgandt* aus Leipzig, dessen Wiedergabe des Konzerts wohlwollend aufgenommen wurde. Den genufsreichen Abend eröffnete Händels F dur-Konzert (No. 23) für Bläserchöre und Streichinstrumente, für dessen erstmalige Vorführung dem Dirigenten reicher Dank gezollt wurde. Die weiteren Orchestergaben bestanden in Schuberts H moll-Fragment und der „Tannhäuser"-Ouvertüre. Auch diesmal wurden der hohen Kunst des hier stets mit Begeisterung aufgenommenen Dirigenten beim Scheiden in erhebender Weise die seinem Wirken entsprechenden reichen Auszeichnungen zu teil. — Des begrenzten Raumes wegen mufs ich auf die Besprechung der weiteren Konzerte verzichten und gedenke nur noch der Reinecke-Feier, dargeboten von unserem Tonkünstlerverein. Wie vor zwei Jahren war der Altmeister der an ihn ergangenen Einladung in liebenswürdiger Weise gefolgt. Sein Wiedererscheinen entfesselte einen wahren

[1]) Ein gleiches Urteil haben wir in diesen Blättern nach der Leipziger Aufführung gefällt. Die Redaktion.

Jubel. Es war eine hohe Freude, *Reinecke* vereint mit unserem *C. v. Holten* zu begrüfsen im Vortrage der Sonate Cdur Op. 275 No. 2. Das klangschöne Werk mit seinem interessanten dritten Satze, das erst vor zwei Jahren entstand, spricht von der Schaffensfreude und ungeschwächten Kraft des Meisters. Es fogten das von den Herren *Fiedler*, *Kopechy* und *Gowa* in künstlerischer Abrundung vorgetragene Cmoll-Trio Op. 230 und die Märchendichtung „Dornröschen". 55 Damen sangen die reizenden Chöre unter *Fiedler* mit voller Hingebung, herrlich am Flügel vom Komponisten begleitet. Die Solopartien ruhten in den bewährten Händen der Frau *Maria Quell* und des Ehepaars *Hellmrich*. Frau *Ida Seelig* sprach den von *Reinecke* unter dem Pseudonym Heinrich Carsten verfafsten poetischen Text in herzgewinnender, frei von Übertreibung bleibender Weise. Diese Reinecke-Feier, an der sich ein zahlreiches Auditorium beteiligte, zählt zu den interessantesten Ereignissen der Konzertsaison.

Prof. Emil Krause.

Besprechungen.

Vollert, W., Dr. theol., Richard Wagners Stellung zur christlichen Religion. Wismar i. M., Hans Bartholdi, 1906.

Die Wagner-Literatur wächst ins Unmessbare hinein. Entspränge alles, was über den Bayreuther Meister gesagt und gedruckt wird, innerer Nötigung, so könnte uns das meiste schon recht sein, auch wenn es mit zu viel Liebe und Begeisterung und mit zu wenig Besonnenheit und Kritik geäußert wird. Aber das meiste wird eben nicht aus innerer Notwendigkeit ans Licht gebracht; über Musik und Musiker zu schreiben empfinden unendlich viele das Bedürfnis, auch wenn sie bescheidene Vorbedingungen an derlei Arbeiten nicht erfüllen; und je mehr Beziehungen irgend ein bedeutender Mensch nach allen Seiten, zu allerlei Berufen und Tätigkeiten oder Betätigungen menschlicher Arbeit unterhalten hat, um so mehr sind deren Vertreter oder ihnen nahe stehende dabei, diese Beziehungen aufzudecken und der Welt bekannt zu geben. An und für sich ist es durchaus verständlich und zu begrüßen, daß ein Geistlicher das angeschlagene Thema behandelt. Aber er muß den billigen Anforderungen, die man an solche Arbeiten stellt, auch genügen. Ich behaupte, daß kein Mensch nach dem Lesen der aus ehrlichem Wollen entstandenen kleinen Arbeit sich ein anderes als ein ganz allgemeines Bild von Wagners Stellung zur christlichen Religion wird machen können. *Vollert* meint, damit seiner Schrift objektive Geltung beigelegt werde, sei es nötig, Wagner selbst möglichst oft zu Worte kommen zu lassen. Das ist doch nur bedingt richtig; unbedingt falsch ist es, wenn man, den allmählichen Wandel in den religiösen Anschauungen Wagners fast ganz außer acht lassend, die Zitate in bunter Reihenfolge aneinander reiht; zu billigen ist das Wort dann, wenn man diese Zitate in Zusammenhang bringt, aus ihnen Schlüsse zieht und sie zu einem einheitlich gestalteten Gesamtbilde zusammenfügt. Das hat *Vollert* unterlassen, wie er denn überhaupt nicht sehr in die Tiefe gestiegen ist und allerhand notwendiges zu Wagners ethischen Anschauungen, das sich am schönsten und bedeutendsten aus dem Tagebuche für Mathilde Wesendonck ergibt, übersehen hat. Derlei anzuführen und zu behandeln war aber um so eher nötig, als Wagners ethische Anschauungen in einzelnen Punkten von den christlichen Ethiken abweichen. Ein weiterer Fehler der Schrift ist der, daß *Vollert* das Thema trotz des geringen Umfanges der Schrift alle Augenblicke aus dem Auge verliert. Es ist schade, daß *Vollert*, der im übrigen viel Verständnis für Wagners Kunst mitzubringen scheint, sich selbst diese Aufgabe nicht schärfer präcisiert und im ganzen zu leicht gemacht hat.

Jeder denkende Mensch muß die Unmasse von „Führern", die heute zur Unterstützung jeder Art von Musikgenuß geschrieben werden, beklagen; die Ursache ihres Vorhandenseins findet man gewöhnlich in der Unfähigkeit des modernen Menschen, 'sich einem ästhetischen Genusse voll hinzugeben. Als weitere Gründe mögen hinzutreten die geschäftliche Spekulation und die verderbliche Sucht, in möglichst kurzer Zeit ein „Urteil" zu gewinnen, um in der Gesellschaft mit reden zu können. Das Resultat ist dann der unausstehliche Kunstschwatz, der in den „ästhetischen" Tees, nach „feinen" Abendgesellschaften und sonstwo sich breit macht, von Sensationen zehrt und mit den billigsten und dümmsten Allerweltsphrasen paradiert, als bedeuteten sie irgend etwas. Das Ganze nennt der moderne Kulturmensch „Bildung" und freut sich ihrer.

Was wird nun in den modernen „Führern" gelehrt und bekannt gegeben? Da marschieren die Themen auf, denen schmucke Namen und Epitheta gegeben werden, da bringt der geschätzte Verfasser einige hübsche termini technici aus der Grammatik an, da redet er von Durchführungen und motivischer Arbeit und macht die übliche Stretta als Finale, in der sich ein ästhetisierendes Geschwafel als Brillantfeuerwerk vor dem Leser entladet. Das sind die kleinen fürchterlichen Büchelchen, die der von der Tagesarbeit abgehetzte Mensch in der elektrischen Bahn 10 Minuten vor Anfang des Theaters, der Bayreuth-Pilger 5 oder 6 Stationen vor dem modernen Musik-Mekka aus der Tasche holt, um sich „vorzubereiten". Es ist das ein Idealzustand, der „besten aller Welten", wie sie sich glorreich entwickelt hat, würdig. Daß er nicht verschwinden kann, ehe nicht unser gesamtes Leben sich wieder verinnerlicht hat, bedarf keines Beweises. Inzwischen müssen wir hoffen, daß die ernsten Anweisungen zum Verständnisse der Kunstwerke möglichst aufmerksam im stillen Kämmerlein studiert werden.

Es ist die Frage, welche Bedingungen müssen die Leser solcher Werke, welche diese selbst erfüllen, um ernst genommen werden zu können? Was die Leser anbetrifft, so ist eine möglichst allgemeine Bildung neben einem einigermaßen eingehenden Musikverständnisse die erste Voraussetzung; von den Einleitungen, Erklärungen, Kommentaren usw. aber muß verlangt werden, daß sie verstehen, über die rein technische Erläuterung hinauszugehen und die Individualität des betreffenden Tondichters an dem besonderen Falle zu entwickeln, überhaupt niemals die Verbindung, die zwischen dem Schöpfer und seinem Werke unter allen Umständen obwaltet, zu übersehen.

Eine Anzahl von Abhandlungen der in Rede stehenden Art liegt mir vor. Sehen wir zu, wie sie sich im einzelnen den ausgesprochenen Forderungen gegenüber verhalten.

Wenn ein erfahrener Praktiker wie *Jadassohn* sich über Kunstwerke äußert, so kann man sicher sein, wenigstens nach der Seite der technischen Erläuterung hin keine Enttäuschung zu erleben. Seine Schrift (Zur Einführung in J. S. Bachs Matthäus-Passion. Berlin, Harmonie) erzählt kurz die Geschichte des Werkes, nicht vollständig, aber für den Zweck genügend, berührt aber sonderbarerweise die Entwicklung der Passion selbst nicht. Auf zwei Seiten hätte sich da allerlei ersprießliches sagen lassen. Damit wäre aber auch der Tadel erschöpft. Denn im übrigen ist die Schrift ausgezeichnet, weil sie neben der technischen Analyse ästhetische Betrachtungen und feine Beobachtungen von Wert bietet und vorzüglich versteht, auf begrenztem Raume und an einem Werke Bachs Wesen dem gebildeten Laien klar zu machen. Sachliche Ruhe und warme persönliche Anteilnahme geben der Darstellung ihr besonderes Gepräge.

Dr. **Leopold Schmidts** Schrift: Zur Einführung in J. S. Bachs Hohe Messe in HMoll (Ebenda)

beginnt mit sehr nützlichen allgemeinen Bemerkungen, unter denen besonders die über das Verhältnis Bachs zum Laienpublikum be-

merkenswert sind: Bachs kontrapunktische Schreibweise ist nicht das, was der Hörer als das für des Meisters Bedeutung ausschlaggebende hören und erkennen soll; sie ist als Ausdrucksmittel der ganzen Zeit das zufällige; Bach eigentümlich ist das tiefe und leidenschaftliche Empfinden, eine blühende, reiche Fantasie, die Fähigkeit, jeder psychischen Stimmung den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu geben, dessen besondere Ausgestaltung eben das undefinierbare Bachsche Spezifikum ist. Darin irrt Schmidt, daß er anzunehmen scheint, als sei Bachs Musik überall und immer als eine „Kunst des Ausdrucks" anzusehen und zu beurteilen. Auch Bach hat technische Probleme um ihrer selbst willen aufgesucht; wie sich solche Werke den andern, die aus dichterischen Vorstellungen entsprangen, gegenüber numerisch verhalten, müßte erst festgestellt werden. Ein zweiter Abschnitt der Schrift bringt u. a. historische Daten. Daß Schmidt es nicht unternehmen konnte, eine Skizze der Entwicklungsgeschichte der Messe überhaupt zu geben, liegt auf der Hand; es mußte ihm genügen, an die Tatsache anzuknüpfen, daß sich im Kultus der protestantischen Kirche die Erinnerung an die lateinische Messe erhalten hatte. Die Analyse des unvergänglichen Bachschen Werkes selbst ist sehr gut und erschöpfend.

Sternfeld, Prof. Dr. **R.**, Zur Einführung in Beethovens Missa Solemnis. (Ebenda.)

Die Anordnung der Schrift ist nicht zu billigen; zuerst die Analyse, dann ein zweiter Teil mit geschichtlichen Dingen, einem Abschnitte „Zum Verständnis der M. S." u. a. m. Die umgekehrte Reihenfolge wäre vorzuziehen. Eine sonderbare Begründung: „da hier nicht der Ort ist, die Verbreitung des großen Chorwerkes in ganz Deutschland zu verfolgen, so mögen seine Schicksale in Berlin kurz geschildert werden." Als ob das einen besonderen Wert hätte! Viel Schlagworte, viele „neudeutsch-unentwegte" Phrasen, aber das notwendigste, aus dem allein ein Verständnis der M. S. folgen kann, eine ausführliche Darlegung der Stellung Beethovens zu Kirche und Dogma nicht oder nicht genügend; denn die Hinweise auf Marx' und Kalischers Arbeiten S. 75 Anm. genügen um so weniger, als auch diese nicht erschöpfend sind. Die Analyse des Werkes selbst ist gut, wenngleich nicht immer erschöpfend und das „Beethovensche" nicht immer genügend hervorhebend. Störend wirken die überflüssigen Hinweise auf Wagner, ohne den nun einmal bei Betrachtung Beethovens die Wagnerschriftstellerei unserer Tage nicht auskommen kann, wie es scheint.

Um nochmals auf die der Anzeige der drei „Einführungen" vorangeschickten Bemerkungen zurückzukommen: man sieht, den dort geschilderten „Führern" und ihrem Publikum gehören die Arbeiten nicht zu. Wollen sie mit Erfolg benutzt werden, so muß man Klavier-Auszug oder Partitur neben sie legen und sich an den Flügel setzen.

Theater-Reformen, Vorschläge von *C. Knoll* und Dr. *Fr. Reuther*. Leipzig, Pöschel & Kippenberg, 1906.

Eine ganz vorzügliche kleine Schrift, die zwar nur wenig neues, d. h. dem Denkenden und die Verhältnisse des Theaters Kennenden wenig neues bietet, jedoch alle die vielen Klagen gegen unsere am alten klebenden Theater in vortrefflicher Anordnung und Übersicht zusammenstellt. Keinerlei Utopien darin, alles ist klipp und klar und braucht nicht lange und breit diskutiert zu werden. Aber zwischen Wünschen und Vollbringen liegen noch entsetzlich weite Strecken, gegen die, fürchte ich, die Sahara eine Art von Promenade ist. Das weiß jeder, der unsere so unendlich kunstbegeisterten und kunstverständigen Theaterdirektoren, unser so leicht zu ästhetischen Anschauungen und Forderungen zu erziehendes Publikum kennt. Wenn Männer wie Freiherr v. Putlitz in Stuttgart, dem sich noch einige wenige andere angliedern lassen, mit derlei Reformen, wie sie in dem Büchlein vorgeschlagen sind, vorangingen, würde vielleicht allmählich auch an andern Orten etwas gebessert werden. Hoffen wir, daß die Schrift in die rechten Hände komme. Das Publikum ist gegenüber den Anordnungen der pp. Direktionen ganz und gar machtlos; wäre das nicht der Fall, dann würde wohl einmal das allmählich an vielen Orten total vertroddelnde und versimpelnde Repertoire der Bühnen eine Bearbeitung im allein künstlerischen Sinne erfahren und das Theater wieder eine Anstalt zur ästhetischen und ethischen Erziehung werden. Prof. Dr. W. Nagel.

— In der Sammlung „Bücher der Weisheit und Schönheit" des Freiherrn von Grotthus, Verlag von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart, jeder Band für 2,50 M käuflich, sind früher Auswahlen aus den Briefen Mozarts, Beethovens und Schumanns erschienen, die Dr. Carl Storck besorgt hat. Ihnen reiht sich jetzt eine Auswahl aus den musikalischen Schriften E. T. A. Hoffmanns an. Das Vorwort macht auf die Ergänzungen aufmerksam, deren Kenntnis uns ein erschöpfendes Bild Hoffmanns aus seinen eigenen Werken gibt. Die ihm folgende Einleitung zeichnet Hoffmanns Bild nicht erschöpfend. Es wird lediglich betont, was des Herausgebers Meinung stützt, Hoffmanns Persönlichkeit ruhe im tiefsten Grunde auf der Musik. Es werden in der Einleitung doch nur einzelne Linien des Bildes gezeigt. Das bedeutet nicht ohne weiteres einen Tadel, es genügt aber nicht, den Angriff Dr. Istels auf die Philister und insbesondere jene „spezielle Sorte von deutschen Philistern, die ihr Unwesen in illustrierten und nichtillustrierten Literaturgeschichten zu treiben pflegt," berechtigt erscheinen zu lassen. Hoffmanns äußeres Leben hat viel Unruhe durchgemacht, und die „unerhörte Vielseitigkeit seiner Begabung" war der angespannten Arbeit auf Einem Schaffensgebiete auch nicht günstig. Das Urteil ist kein Wunder, Hoffmann habe nicht geleistet was seinen Fähigkeiten entsprach. Eine außerordentliche Fülle treffender Bemerkungen, eine geniale Schöpferkraft offenbart er in jeglichem Werk, aber vollendet sind nur sehr wenige seiner Schriften und namentlich seiner Kompositionen. Daß dies Genie eben doch keine ideale Leistung hervorgebracht hat, das bedauern die Philister, und gewiß mit Recht. Das beweist schon Istels eigene Auswahl. Im ersten Stück wird das Verhältnis von Dichter und Musiker erörtert, aber nicht in schlichter Aussprache, sondern in Form eines Gesprächs von vier Personen, deren eine, justament in dem Augenblicke, in dem der Kern des Problems berührt wird, ein Schriftstück über den Gegenstand auspackt. Wenn das schon lächerlich ist, so noch mehr der Umstand, daß das Schriftstück das Problem auch in einem Dialoge der Lösung näher bringt. An die Stelle der erst Sprechenden treten also lediglich andere, die uns so fern wie jene bleiben. Nicht schneller kommen wir mit den letzteren zum Ziele, im Gegenteil, wir werden durch allerlei novellistisches Beiwerk aufgehalten. Das gerade Zugehen auf den springenden Punkt, das vermissen wir, der Einfall beherrscht Hoffmanns ganzes Schaffen in überraschendem Maße. Wie anders könnte man sonst auch wie Herr Istel aus seinen Schriften Teile auslösen und für sich stellen, ohne daß dieser oder jener Teil nachher verstümmelt erschiene?

Die Auswahl bringt 2 Bruchstücke aus den musikalischen Novellen, dann Kreisleriana (nicht ganz vollständig), einige Aufsätze und Rezensionen von hervorragender Bedeutung, das Schwergewicht liegt im dritten Teil, der Schriften über Beethoven enthält. Dieser Abschnitt gehört zusammen namentlich mit dem wichtigen Kapitel aus den Kreisleriana: Beethovens Instrumentalmusik. In seiner Beurteilung Beethovens stand Hoffmann wesentlich höher als viele seiner Zeitgenossen, und seine Stellung ist auch für uns heutige noch interessant: er beurteilt Beethoven als Romantiker. Das fällt uns natürlich sehr auf, denn es ist nicht Sehnsucht nach einem Geisterreich, nicht Versinken in Gefühlen, was uns heute aus Beethovens Werken anspricht, es ist das starke Pulsieren eines Innenlebens und die gesunde Kraft, mit der der Mensch Beethoven es in Schranken hält. Daß Hoffmann anderes bei dieser Musik empfand, lehrt nicht nur, wie er selbst veranlagt war, es lehrt vor allem, wie ungeheuer groß die Fülle verschiedenen Gefühls wirkt, die — im Gegensatz zu allen andern Meistern der Musik — Beethoven in seinen Werken ausklingen ließ. Es beweist Hoffmans Kritik also für die riesige Wucht, mit welcher der Mensch von Beethoven in die Musik eingeführt wurde. Richtig ist, daß subjektive Momente in erhöhtem Grade die Musik nunmehr bestimmten. Aber erst Beethovens Nachfolger gingen unter in ihrer Subjektivität, d. h. wurden Romantiker. Die Sammlung regt die Fantasie und das Nachdenken des Lesers in ganz besonderem Maße an, und aus diesem Grunde empfehlen wir ihre Anschaffung. Franz Doering.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XI. Jahrgang.
1906/07.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 12.
Ausgegeben am 1. September 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

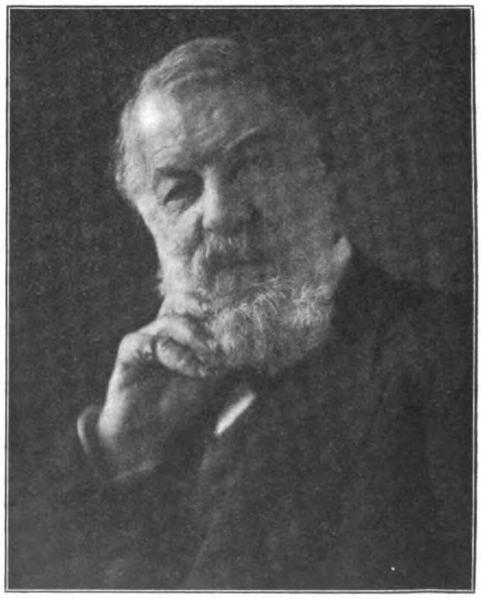
Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Josef Joachim** †. Von Rud. Fiege. — **Tragische Schicksale unserer Tonmeister.** Von Franz Dubitzky (Berlin). — **Lose Blätter:** Das Gelehrtentum in der Tonkunst, von Ernst Rabich. Das geistliche Volkslied im Christentum, von Adolf Prümers. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin: kleine Nachrichten. — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Josef Joachim †.

„Nur ein Geiger!“ Allerdings der größten einer. Und als ihm der Tod am 15. August das Saitenspiel zerschlug, gedachten wir wehmütig der Stunden, da er es uns in so wundervoller Weise erklingen ließ.



Photographie v. Dührkoop-Berlin.

Aber doch war er auch wieder mehr als ein bloßer Geiger. Fast vier Jahrzehnte hindurch wirkte er in der Reichshauptstadt und war als ausübender Künstler für die Entfaltung und Entwicklung des musikalischen Lebens in ihr von großer Bedeutung. Von größerer aber und von weittragenderer als Lehrer seines Instruments. Richtiger gesagt: seiner Kunst. Denn das war das Beste an ihm, daß er nicht nur gute Geiger bilden wollte, sondern gute Geiger, die zugleich echte Künstler wären. -- Wird jetzt wohl in Nachrufen, die dem entschlafenen Geigenmeister gewidmet sind, in erklärlicher Begeisterung gesagt, er habe der ganzen Musikentwicklung in Berlin die Wege gewiesen — in einem heißt es sogar, er habe der ganzen Musikwelt Richtung und Ziel gegeben — so braucht man demgegenüber doch nur darauf hinzuweisen, daß naturgemäß ja weitgehender und wirksamer jener Einfluß ist, den die Oper, den die Orchester- und Gesangskonzerte ausüben, als der von wenigen Quartettabenden, von noch weniger Solovorträgen oder gar von der nicht öffentlichen Musikdarbietung in der Hochschule ausgeht.

Im Wesen Joachims, in seinem Werdegange sowie in der Auffassung und Lehre seiner Kunst findet sich auffallend viel, was zu einer Vergleichung mit dem großen Spohr, dem Vater der deutschen Geigerschule, reizt, der ja noch vielseitiger war als Joachim, der sein Ideal aber auch in den Klassikern beschlossen sah.

Spohrs Leben reichte nahe an 76 Jahre, Joachims ging etwas darüber hinaus. Beide wirkten fast 40 Jahre lang in ihren hervorragenden Stellungen. Beider Talent bekundete sich zuerst dadurch, daß sie Lieder auf einer Kindergeige nachspielten, die der eine von der Mutter, der andere von der Schwester hatte singen hören. Beider

Bogentechnik war anfangs vernachlässigt und mußte später ernstlich umgebildet werden. Beide wählten sich eine Künstlerin zur Lebensgefährtin, Spohr eine Harfenspielerin, Joachim eine Sängerin, mit denen beide auch auswärts, so in Paris, namentlich aber viele Jahre hindurch in London konzertierten. Beider Haupttätigkeit fällt in die Zeit nach großen geschichtlichen Ereignissen. Diejenige Spohrs nach des Vaterlandes Errettung von der Fremdherrschaft, die Joachimsche beginnt mit der Wiederaufrichtung des deutschen Reiches. Spohr sah in dem formschönen und gefühlsinnigen Mozart sein Vorbild, und bald wurde er, nur anfangs ein Verehrer Beethovens, ein entschiedener Gegner seiner Musik. So wurzelte Joachims Künstlerseele in dem tiefgründigen Beethoven, während ihn Wagners Musik nur kurze Zeit anzog, und er sich ihr dann feindlich gegenüberstellte. Als Spohrs Geigerschule in Kassel 1859 ihr Ende fand, begann die Joachims in Hannover zu erblühen, um sich dann zehn Jahre später in Berlin herrlich zu entwickeln. Was Spohr begonnen hatte, setzte Joachim im gleichen Geiste fort. Aber er vertiefte die Kunst des Violinspiels, indem er ihr höhere Aufgaben zu lösen gab.

Es paßt durchaus auch auf Joachim, was Rochlitz von Spohr sagt: „Die ausgezeichnetste Fertigkeit, alle Arten des Bogenstriches, alle Verschiedenheiten des Geigentones, die ungezwungenste Leichtigkeit, das macht ihn zu einem der geschicktesten Virtuosen. Aber die Seele, die er seinem Spiele einhaucht, die Innigkeit des Gefühls und seine Einsicht in den Geist der verschiedensten Kompositionen und seine Kunst, jede in ihrem Geiste darzustellen, das macht ihn zum wahren Künstler."

Joachim, am 28. Juni 1831 in Köpcsény bei Preßburg geboren, hatte den ersten Violinunterricht bei Szervaczinski, dem Konzertmeister der Pester Oper, kam aber schon 1838 nach Wien, wo ihn Miska Hauser kurze Zeit und dann Josef Böhm fünf Jahre lang unterrichtete. Ihm verdankte er fast alles, was er konnte. Als fertiger Spieler ging er 1843 nach Leipzig, wo er in demselben Jahre bereits im Gewandhause mit großem Erfolge auftrat. Unter Mendelssohns Direktion spielte er 1844 in London zum ersten Male öffentlich das Beethovenkonzert und zwar den Berichten zufolge meisterlich. Liszt zog ihn nach Weimar, wo er 1849 Konzertmeister wurde. Doch schon 1853 nahm er eine Stellung in Hannover an, die ihn für die Oper und für Solovorträge in den Hofkonzerten verpflichtete. Seiner wissenschaftlichen Ausbildung hatte er in Leipzig schon fleißig obgelegen. Von Hannover aus besuchte er eine Zeitlang Vorlesungen an der Universität zu Göttingen. – Kurze Zeit und nur äußerlich gehörte er der neudeutschen Schule an, öffentlich sagte er sich von ihr los, schrieb auch an Liszt, daß er selbst ihm wert, seine Musik ihm aber stets fremd bleiben werde. Mit Wärme wandte er sich dann der Persönlichkeit und der Musik des Brahms zu. — Er durfte sich in Hannover der Gunst des Königspaars erfreuen, das sich ihm auch zu Taufpaten anbot, als er zum Christentume übertrat. Bald darauf vermählte er sich mit der Opernsängerin Amalie Schneeweiß. Durch die staatliche Umwälzung des Jahres 1866 wurde er seiner Verpflichtungen in Hannover ledig. Zunächst machte er mit seiner Gattin weitere Kunstreisen und ließ sich dann 1868 in Berlin nieder, wo er bald darauf zum Direktor der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik ernannt wurde. Das blieb er bis 1882. Da bestimmte ein neues Statut, daß die Vorsteher der vier Abteilungen (für Komposition, für Gesang, für Orchesterinstrumente und für Klavier) in jährlichem Wechsel die Direktion zu übernehmen hätten. Im Jahre 1893 ordnete indes der Kaiser an, daß Joachim, solange er lebe, als Direktor des Instituts zu betrachten sei. Mit seinem Tode wird daher nicht die Stelle des Direktors, sondern nur die des Vorstehers der Abteilung für Orchesterinstrumente frei.

Während seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule behielt Joachim seine Konzertreisen, namentlich die nach London, bei. Schon bald nach seiner Anstellung begründete er das weltberühmte Streich-Quartett, das am längsten in der Besetzung Joachim-de Ahna-Wirth-Hausmann bestand und vorzugsweise Haydn, Mozart und Beethoven pflegte, diesen auch namentlich in seinen letzten Quartetten. Lange Jahre hindurch blieben diese Quartett-Darbietungen mustergültig. Joachim, obschon der Geburt nach kein Deutscher, war doch mit deutschem Empfinden durchtränkt. Von seinem siebenten Jahre an atmete er deutsche Luft und lebte und webte von da ab fortwährend in der Atmosphäre der deutschen Kunst. Daher ist er ihr ein treuer Anhänger und selbstbewußter Apostel gewesen. Und dies Selbstbewußtsein, das sich meist in der edlen Form der Würde zeigte, drückte sich auch äußerlich bei seinem Auftreten aus, wie wir selbst es noch in ähnlicher Weise bei der reckenhaften Persönlichkeit Spohrs gesehen haben. Joachim war aller Griff- und Strichkünste Meister, kehrte aber nie den Virtuosen hervor, sondern wandte von seiner großen Kunstfertigkeit nur soviel an, wie erforderlich war, die Vortragsstücke möglichst vollendet darzustellen. Mit feinem Sinne drang er in das Verständnis eines jeden derselben ein, und es war ihm gegeben, es auch seinen Partnern zu vermitteln. So brachte er die Quartette im Geiste der Komponisten, aber doch vom Hauche seines eigenen Gefühls durchweht, heraus. Wer das in seiner guten Zeit erlebt hat, wer ihn damals das Mendelssohn- oder Beethovenkonzert sowie Bachs Sachen für eine Sologeige hat spielen hören, der ist Zeuge von etwas Unvergleichlichem gewesen. Die Wahrheit aber verlangt die Feststellung, daß die Kraft des Siebzigjährigen

schon nachließ. Wie hätte die des Sechsundsiebzigjährigen noch ausreichen können! Aber so groß war die Verehrung für den Künstler, daß man bis zuletzt ihm zujubelte, wenn er nur auftrat und — aus übergroßer Liebe blind und taub — entzückt war, wenn er spielte. Die Menge sah nicht den kurzen, unsichern Strich, hörte nicht den müden, oft unreinen Ton. Doch es gab auch Zuhörer, denen dann Joachims Spiel schmerzlich war.

Wenigen Sterblichen war das Glück so hold, wie dem nun von uns Geschiedenen. Man kann sagen, daß er beständig auf sonnigen Höhen gewandelt sei. Gar selten nur verdunkelte seinen lachenden Himmel eine Wolke. „An Ehren und an Siegen reich" beschloß er sein langes Leben. Und das schwere Leiden, von dem er in den letzten Wochen betroffen wurde, kam ihm kaum noch zum Bewußtsein. Ihm selbst nicht bemerkbar, zog ihn der Tod sachte in seine Schatten und raunte ihm dabei die Worte des zweiten Themas aus dem Schubertschen d moll-Quartett, das er uns so oft herrlich vorgeführt hat, ins Ohr: „Sei gutes Muts, ich bin nicht wild, sollst sanft in meinen Armen schlafen!" Mit großem Gepränge und angesichts von Tausenden, die ihn auf seinem letzten Wege geleiteten, wurde er am 19. August auf dem Kirchhofe der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche ins Grab gelegt. Zu den Modernen gehörte er in keiner Weise, er hätte sich sonst verbrennen lassen.

* * *

Was wir gegen ihn hatten: daß er der Kunst Schranken setzte, daß er sich zu der großen Entwicklung der deutschen Musik, die durch den Namen Richard Wagner bezeichnet wird, feindlich verhielt und seinen Schülern nicht einmal gestatten wollte, ihr teilnehmend zu folgen, das braucht hier nicht erörtert zu werden, durfte aber nicht verschwiegen bleiben.

Wenn es nun auch mit dem Joachim-Quartette zu Ende ist, wenn des Meisters Sologeige uns auch nicht mehr erfreuen wird — wir können es tief beklagen, brauchen aber nicht zu verzagen. Es gibt schon und wird fernerhin vorzügliche Streichquartette geben, und auch hervorragende Bach- und Beethovenspieler werden wir nicht zu entbehren brauchen. Die schöne Grabschrift Grillparzers für Franz Schubert paßt in ihrer ersten Hälfte auch für Joachims Ruhestätte: „Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz." Die zweite Hälfte können wir, die trauernden Hinterbliebenen, als Trost mit einer leichten Abänderung auf uns beziehen: „Aber es bleiben uns schöne Hoffnungen."

Joachims ernster, hochstrebender Kunstsinn und seine Geigenkunst sind nicht mit ihm gestorben. Der ausübende Künstler zwar ist von uns gegangen, der große Lehrmeister jedoch lebt in einer reichen Anzahl seiner Schüler fort. Als Lehrer ihres Instrumentes, als Solisten, Orchestermitglieder, Kapellmeister findet man sie in allen Landen, in seinem Geiste wirkend. Nicht das ist sein größter Ruhm, daß er einige erhabene Kunstwerke unvergleichlich zur Geltung zu bringen wußte — das blieb auf engen Raum und kurze Zeit beschränkt. Sondern, daß er seinen Geist auf Schüler übertragen konnte, die nun echte Kunst und edlen Kunstsinn überall hin verbreiten. In ihnen lebt Joachim weiter und wird so noch lange weiter leben.

Berlin, 20. August 1907. Rud. Fiege.

Tragische Schicksale unserer Tonmeister.

Von **Franz Dubitzky** (Berlin).

> Es ist manchmal, als wenn das, was wir Schicksal nennen, gerade an guten und verständigen Menschen seine Tücken ausübte, da es so viele Narren und Bösewichter ganz bequem hinschlendern läßt.
>
> *Goethe* an Frau von Stein.

„Was er noch geleistet haben würde, ach, wer weiß es! Aber nie konnte der Tod eine Geniusfackel früher und schmerzlicher auslöschen als diese. Hört nur seine Weisen und ihr werdet den jungen Grabeshügel bekränzen, auch wenn ihr nicht wüßtet, daß mit dem hohen Künstler ein noch höherer Mensch von der Erde geschieden, die er so unsäglich liebte." In solchen Worten trauerte Robert Schumann um den Verlust seines Freundes, des allzurasch dahingegangenen Tondichters Ludwig Schunke — nur vierundzwanzig Lenze waren diesem beschieden. Wie viele unserer Tonmeister starben in Jugendkraft, zogen nach den Gefilden der Seligen, ehe sie uns ihr Bedeutendstes gegeben! Was hätten wir noch von Mozart, von Schubert erwarten können, wenn ihnen ein höheres Lebensalter beschieden gewesen wäre!

Pergolesi wurde 26 Jahre alt, Mozart 35 Jahre, Schubert 31 Jahre, Mendelssohn 38 Jahre, Carl Maria von Weber 39 Jahre, Hérold (der Komponist des „Zampa") nicht ganz 42 Jahre, Lortzing 49 Jahre, Nicolai 38 Jahre, Goetz (der Komponist der „Bezähmten Widerspenstigen") nicht ganz 36 Jahre. Bellini noch nicht voll 34 Jahre, Cornelius (der Schöpfer des „Barbier von Bagdad") 49 Jahre, Chopin 40 Jahre, Gustav Weber (der Komponist des Männerchors „Waldweben" — über sein Op. 1. eine Klaviersonate, äußerte sich Liszt, „daß es die schönste sei, die er seit den Sonaten von Brahms und derjenigen von Draeseke gehört habe) 41 Jahre alt, Adolf Jensen 42 Jahre, Robert Schumann 46 Jahre, Bizet 36 Jahre, Carl Tausig (der dem Publikum als

„Komponist“ allerdings wenig bekannt ist) 24 Jahre, Hugo Wolf 42 Jahre, Lanner 43 Jahre usw.

„Wer ein Liebling der Götter ist, der stirbt frühe!“ — und besser ein kurzes, ruhmreiches, glückliches Leben als ein langes Dasein in Bitternis und Not. Ja — wenn nur das Leben der früh und frühest verblichenen Meister der Tonkunst von Sonnenstrahlen begleitet gewesen wäre! Aber leider finden wir immer und immer wieder das gegenteilige Bild — Leid und Not in jeglicher Gestalt, Freudlosigkeit und Freundlosigkeit durch Menschentücke und Schicksalstücke.

Palestrina richtete einmal in Tagen herbster Not an Papst Sixtus folgendes Schreiben: „Heiligster Vater! Wenn schon Sorgen aller Art mit den Studien sich nicht vereinen lassen, so ganz besonders diejenigen nicht, welche der Mangel an Vermögen mit sich bringt. Wenn die Mittel vorhanden sind, die man zum Leben notwendig hat (mehr zu verlangen, wäre ein Zeichen von Unmäßigkeit und Unbescheidenheit) kann man sich der übrigen Sorgen leichter entschlagen. Wie drückend ist es, arbeiten zu müssen, um sich und den Seinigen einen standesgemäßen Lebensunterhalt zu verschaffen, und wie sehr dies den Geist vom Studium der Wissenschaften und freien Künste abhält, kann nur derjenige beurteilen, der Erfahrung darin hat. Ich habe es stets erfahren und erfahre es augenblicklich am härtesten.“ Diese Sorge um das rollende Gold (den „gelben Quark“, wis es Schiller nannte) ist fast keinem unserer Tondichter in mehr oder minderem Maße und ofthin bis ans Lebensende erspart geblieben. Lortzing, der Liebling des Volkes, klagt in einem Briefe seinem Vertrauten: „. . . so gestehe ich dir, daß ich . . . so verarmt bin — so verarmt, daß Deutschland darob erröten könnte, wenn es anders Scham im Leibe hätte. . . . Meine kleine Gage beträgt (ohne Benefiz) 600 Taler und reicht natürlich kaum für den Magen aus. . . . Ich kann dir zuschwören, daß es mir manchmal am Notwendigsten fehlt und kann mich doch vor aller Welt nicht bloßgeben, weil ich mich schäme — für die Welt!“ Ein Jahr vor seinem Tode schrieb Franz Schubert seinem Freund, dem Dichter Bauernfeld: „Was wird aus mir armen Musikanten? Ich werde wohl im Alter wie Goethes Harfner an die Türen schleichen und um Brot betteln müssen.“ Schuberts Nachlaß reichte nicht einmal aus, den Arzt und die letzte Ruhestätte zu bezahlen. Mozart mußte mit einem Armengrab zufrieden sein, sechzig Gulden betrug sein hinterlassenes Vermögen. Johann Sebastian Bachs Witwe wurde Almosenempfängerin, indessen die italienischen saft- und kraftlosen Opernkomponisten damaliger Zeit von den Fürsten mit Geld und Auszeichnungen in reichlichstem Maße versehen wurden. Bizet mußte Tanzmusik arrangieren, um zu „leben“ (durch Arrangements für das Cornet à pistons erwarb bekanntlich auch Richard Wagner eine Zeitlang den Zehrgroschen). Von Smetanas, des Komponisten der „Verkauften Braut“, Bedrängnis geben seine an Liszt gerichteten Zeilen genügende Kunde: „Meine jetzige Lage ist — schrecklich, Gott möge jeden Künstler vor solcher bewahren! . . . Ich bin sowohl ein produzierender als reproduzierender Künstler und besitze — kein Instrument. Ein Freund erlaubt mir, bei ihm mich zu üben; wahrlich mein Los ist nicht beneidenswert!“ Hugo Wolf berichtet einmal über sich: „Ich lebe schon seit einiger Zeit wieder von Butterbroten, aber das ist noch immer nicht so arg, als das Bewußtsein, kein Geld in der Tasche zu besitzen.“ Berlioz mußte auch mit „Brot und Salz“ oder „einer Portion Weintrauben“ den Tag über zufrieden sein, „bessere“ Zeiten erblühten ihm, als er eine Stelle als Chorist mit funfzig Franken Monatsgage fand. In einem Briefe Haydns vom 6. Juli 1776 heißt es: „. . . da ich endlich meine Stimme verlohr, mußte ich mich in der Jugend ganzer 8 Jahr kummerhaft herumschleppen: NB. Durch dieses elende Brot gehen viele Genien zu grund.“ Cornelius, Bruckner und alle, alle — sie mußten hart um das tägliche Brot ringen.

Doch genug solcher Beispiele. Wenden wir uns anderen, noch weit traurigeren Tondichter-Schicksalen zu. Einen „Liebling der Menschen“ kann man den Tondichter in Ansehung der meist geringen Güter, die ihm die Erde gönnt, nicht nennen, aber auch ein „Liebling der Götter“ scheint mir der Tondichter durchaus nicht zu sein. Sehen wir, welch hartes Leid von den Schicksalsmächten über viele, gar zu viele der Besten im Reiche der Tonkunst ausgegossen wurde.

Gibt es etwas Tragischeres als wenn der Tonmeister aller Zeiten, der Erste und Höchste in der Musik, in den Jahren seiner Manneskraft mit — Taubheit geschlagen wird?! Millionen und Abermillionen, deren Gehör oder Nichtgehör für die Welt ziemlich bedeutungslos ist, Millionen denen der Ton und die Tonkunst etwas Gleichgültiges bedeutet, erfreuen sich eines vollendeten und bis zum Lebensende ungeschwächten Gehörs, hingegen der Meister, dem der Ton und die Tonwelt das Leben ist, seines kostbaren Besitzes, des Gehörs beraubt wird! „Welche Demütigung, wenn jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben — nur sie, die Kunst, sie hielt mich noch zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben“ — wen ergreift nicht tief Beethovens Jammer!

Das gleiche Geschick traf den Komponisten der „Verkauften Braut". Smetana berichtet 1881 selbst darüber: „. . . Vor sieben Jahren begann ich allmählich taub zu werden. Nach einem Halskatarrh, der mehrere Wochen dauerte, bemerkte ich im Ohr ein leises Pfeifen. . . . Im Oktober verlor ich das Gehör auf dem rechten Ohr vollständig. Auf dem linken Ohr jedoch, welches zwar auch schon krank war, aber mich doch deutlich und vernehmlich hören ließ, verlor ich das Gehör am 20. Oktober desselben Jahres 1874 früh morgens plötzlich mit einem Male. Tags zuvor hatte mich eine Oper so unterhalten und gefreut, daß ich, nachdem ich vom fünften Akte nach Hause zurückgekehrt war, fast noch ein Stündchen lang am Klavier phantasierte. Am nächsten Morgen war ich auf dem linken und rechten Ohr vollständig taub und bin es heute noch. . . . Ich höre absolut nichts, nicht einmal meine eigene Stimme."

Robert Franz, der Schöpfer so vieler Meisterlieder — taub! Der schrille Pfiff einer Lokomotive gab den ersten Anlaß zu dem Schwinden des Gehörs, ein Ton nach dem andern schwand dem Erfassen des Meisters. Im Jahre 1876 klagt er: „Die Ohren versagen mir jetzt ganz und gar den Dienst" — und im darauffolgenden Jahre schreibt er einem Freunde: „Wenn Sie Liszt sehen und sprechen sollten, dann empfehlen Sie mich ihm angelegentlich; ich wäre jetzt stocktaub!"

Marschner wurde seines nachlassenden Gehörs wegen in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister König Georgs von Hannover „pensioniert". Lwoff, der Komponist der russischen Nationalhymne (er schrieb auch Opern und war ein bedeutender Geiger, Robert Schumann berichtet über ihn in letzterer Hinsicht: „eine Erscheinung einmal wie aus anderer Sphäre, der Musik wie in ihrer innersten Reinheit entströmt") Lwoff und so mancher andere Tonsetzer verlor das Gehör ganz oder teilweise.

Ist für den Tondichter der Verlust des Gehörs oder das Erlöschen des Augenlichtes das schwerer zu tragende, größere Übel? Angesichts der Erscheinung, daß nicht selten Blinde die Musik zum Beruf erwählen, und Taube sich natürlich niemals mit Musik befassen (bei „tauben" Musikkritikern, die es allerdings zu allen Zeiten gegeben hat, ist nur das „innere" Ohr taub) muß man zu der Annahme gelangen, daß die Blindheit dem Musiker viel weniger Kümmernis bereitet als die Taubheit. Dem reproduzierenden Künstler — gewiß! jedoch nicht dem produzierenden Künstler, nicht dem Komponisten. Wohl vermag auch ein Blinder Klavier- und Kammermusikwerke, Lieder usw. zu komponieren, dafür haben wir in hinreichendem Maße Belege. Bei nicht allzugroßer Kompliziertheit solcher Kompositionen wird das Gedächtnis des blinden Tonsetzers als ausreichend sich erweisen, wollte aber ein Blinder eine Meistersinger-Schöpfung oder ein polyphones, groß angelegtes Orchesterwerk bringen, so wäre das ungeachtet größter Geistesgaben etwas Unmögliches, zur Schaffung einer weitverzweigten Partitur bedarf es des vergleichenden, jede Ader, jede Faser, jede Note stets vor sich habenden Auges. Richard Wagner hätte wohl, wenn ihm Robert Franz' Geschick zu teil geworden wäre, auch dann noch die Nibelungen schaffen können, aber nie wäre dies möglich gewesen, wenn ihn Blindheit umfangen.

Glücklicherweise sehen wir dieses Leiden zumeist erst im späteren, gereiften Lebensalter auftreten, also zu einer Zeit, da der betreffende Komponist bereits zahlreiche Taten vollbracht hat und dem letzten „Fine"-Vermerk nahe ist. Johann Sebastian Bach, der zu den Partituren seiner Werke häufig auch noch die Stimmen selbst ausschrieb und hierdurch, sowie durch sonstige Vielgeschäftigkeit sein Sehvermögen außerordentlich schwächte, unterzog sich 1750 zweimal einer Augenoperation, die leider das gegenteilige Resultat brachte und den Meister vollends erblinden ließ. Tröstlicherweise währte sein Leid nicht lange, am 28. Juli desselben Jahres verschied der große Thomaskantor. Ein Jahr nach Bachs Tode verfiel Händel demselben Leiden, Ende 1752 hatte er das Augenlicht gänzlich verloren. Das Schicksal verfuhr mit ihm weniger gnadenreich, mehr als sechs Jahre mußte der Schöpfer des „Messias" in Finsternis zubringen. Bériot, dessen Violinkompositionen auch heutigestages noch außerordentlich viel gespielt werden, brachte achtzehn Jahre in Blindheit dahin. Mercadante, der seinerzeit in Italien hochangesehene Opernkomponist, erblindete. Schließlich erwähne ich den (jetzt allerdings vergessenen) Tonsetzer, der zuerst für Tasteninstrumente schrieb, Konrad Paumann (gest. 1473), auch ihn traf Blindheit.

Und nun zum „schrecklichsten der Schrecken". Wahnsinn! Bei Donizetti stellten sich vier Jahre vor seinem Tode die ersten Zeichen einer Geisteskrankheit ein. In dumpfem Hinbrüten beendete der Erringer so manchen Operntriumphes seine Lebenstage. Tartini, dessen „Teufelssonate" auf dem Konzertprogramm noch hin und wieder prangt, ergab sich in seinen letzten Lebensjahren religiösem Mystizismus. 1854 stürzte sich Robert Schumann in den eisigen Rhein, um den ihn peinigenden finsteren Dämonen zu entrinnen; Schifferknechte retteten den Wahnsinnigen, am 29. Juli 1856 fand der Meister Erlösung. Smetanas Taubheit zog nach sich den Wahnsinn. „Verzeihen Sie, daß ich nicht mehr schreiben kann, denn es saust mir nicht nur im Kopf, sondern es spricht in vielerlei Stimmen, murmelt, pfeift, ja, das ganze Gewirr unsichtbarer Stimmen um mich herum singt, lacht und schimpft mich einen Dummian. . . . Bemitleiden Sie mich nicht, ich bin auf den Weg, wenn er mir bestimmt sein sollte, vollkommen vorbereitet" — so heißt es

in einem Briefe des unglücklichen böhmischen Tondichters. Der Weg, „auf den er vorbereitet war", führte ins — Irrenhaus. Smetanas sechzigster Geburtstag (2. März 1884) wurde in seinem Lande hoch gefeiert — nur einer nahm an dem Feste keinen Anteil, ein toter Lebender . . . am 12. Mai 1884 starb er in der Irrenanstalt zu Prag, ohne — zu seinem Heile! — einen lichten Moment seit seiner völligen Umnachtung gehabt zu haben. In Prag, in der Irrenanstalt, beschloß auch der Opernkomponist Ludovico Ricci (1805—1859) seine Erdentage. Ähnlich wie Schumann so suchte Hugo Wolf den Wahngedanken durch ein Versinken in den Wasserfluten ein Ende zu machen, aber auch er wurde gerettet, gerettet — um nach mehreren in der Irrenanstalt verbrachten Jahren auf ewig auszuruhen von den Bitternissen seines Erdenlebens.

Doch — wenden wir uns ab von diesen allzutraurigen, grausigen Bildern. Noch genug anderen, zwar weniger düsteren, doch immerhin schwer lastenden Leides unserer Tonmeister gäbe es zu erwähnen. Da wäre Bizets zu gedenken, der seit frühen Tagen an einem Halsübel litt, das später auch an seinem allzufrühen Tode, an seinem Erstickungstode mitschuldig wurde — da wäre an Carl Maria von Webers Schenkelknochenleiden, an sein Lahmgehen auf dem rechten Fuße zu erinnern, das dem Meister niemals während seines ganzen Leben gestattete, die Wonne vollkommener, ungetrübter Gesundheit zu empfinden — da wäre an Schumann zu erinnern, der sich infolge unbesonnener Experimente, um den vierten Finger der rechten Hand äußerst gelenkig zu machen, eine dauernde Steifheit und Unbrauchbarkeit des Fingers zuzog und somit das Konzertieren aufgeben mußte — nur mit fünf Fingern mußte sich der ungarische Komponist Géza Zichy beim Klavierspiel begnügen, seitdem er durch einen Jagdunfall den einen Arm verloren. Bériot war neben einer Erblindung auch eine Lähmung des linken Armes, Robert Franz neben seiner Taubheit eine Lähmung des rechten Armes beschieden („auf den Gebrauch des Daumens habe ich für immer Verzicht zu leisten" — schreibt der Letztgenannte im Februar 1880). Marschners Familienleben war schwer getrübt, neun Kinder und drei Frauen verlor der Meister durch den Tod.

Schließen wir die Liste und fragen wir uns: woher soviel Leid? woher soviel Krankheit? Großenteils müssen wir hier in der körperlichen Konstitution des Tondichters die Ursache finden. Über eine robuste, keinem Sturme weichende Gesundheit, über einen vom Kopf bis zu den Zehen kerngesunden Körper verfügt der Tondenker gewöhnlich nicht. Wo der Kopf die Hauptarbeit erledigt, wird der Rumpf und der Fuß in der Regel im Rückstand bleiben. Ganz besonders gilt dies im Reiche der Musik. Wie das Werk — so der Meister, d. h. je tiefgearteter, feingeäderter ein Tonwerk sich darbietet, desto tiefgearteter, feinbesaiteter, zartbesaiteter wird sich auch der Schöpfer des Tonwerkes erweisen. In der Regel dürfte dieser Satz sich als zutreffend bewähren. Wer sich der Musik ergibt, jahrelang täglich 8—10 Stunden am Klavier sitzt, dem blühen sicherlich „blasse" Wangen. Den blassen Wangen gesellt sich die schwache, widerstandslose Brust hinzu. Wie viele unserer Tonmeister erlagen einem Brustleiden oder wurden von einem Windstoß umgeweht, da ihr zarter Körper keinen Widerstand zu leisten vermochte! Pergolesi, Mozart, Schubert, Weber, Tausig, Chopin, Hermann Götz, Jensen usw. — sie waren starken Stürmen nicht gewachsen.

Die Natur sollte gerade dem Musiker, dem Tondichter eine kriegsfeste Gesundheit bescheren, damit er die Stürme jeglicher Art, denen er stets, heute und zu allen Zeiten, ausgesetzt sein wird, siegreich überstehe. Einem jeden Tondichter, der etwas zu sagen weiß, sind Kämpfe innerer Art, Kämpfe gegen die beschränkte Meinung der Welt gewiß — und einem jeden Tondichter, der sich nicht vor seinem Eintritt in die Welt eine „goldene Wiege", wie sie Mendelssohn und Meyerbeer besaßen, ausgesucht hat, sind Jahre mit „unbelegten Butterbroten" ebenfalls sicher. Wie kann ein widerstandsunfähiger Körper gegenüber solchem zwiefachen Angriffe, gegenüber dem Angriffe „von innen und von außen", siegreich sich behaupten? Der Wille mag urkräftig sein, der Körper muß doch dahinsiechen — ein früher Tod oder langes Siechtum erwächst dem zartbesaiteten, von aller Welt befehdeten Tondichter.

Welche Tonmeister waren glücklich? Ich denke bei dem Worte „glücklich" keineswegs an ewige, sonnige Tage; ich habe hier nur ein einigermaßen geregeltes, zufriedenes, von allzuschweren Schicksalsschlägen verschontes Dasein im Auge, kurzum ein Leben, wie es im allgemeinen den gewöhnlichen Sterblichen zu teil wird.

Bach: blind.
Beethoven: taub.
Bellini: früher Tod.
Bériot: blind, gelähmt.
Berlioz: mußte hungern.
Bizet: früher Tod.
Brahms: —.
Bruckner: arm.
Chopin: früher Tod, Brustleiden.
Cornelius: arm.
Donizetti: irr.
Franz: taub.
Gluck: —.
Götz: langes Siechtum.
Händel: blind.
Haydn: kannte die Armut.
Hérold: früher Tod.
Jensen: brustleidend.
Liszt: —
Lortzing: arm.
Marschner: traurige Familienschicksale, nachlassendes Gehör.
Mendelssohn: früher Tod.
Meyerbeer: —.
Mozart: früher Tod.
Nicolai: früher Tod.
Palestrina: arm.
Pergolesi: früher Tod.
Rossini: —.
Rubinstein: —.
Schubert: früher Tod.
Schumann: irr.

Smetana: taub und irr.
Spohr: —
Tschaikowsky: —.
Verdi: —.
Wagner: lernte auch die Armut kennen.
Weber: Schwindsucht.
Wolf: irr.

Vorstehende Liste, in der wohl nur wenige bedeutendere Namen fehlen, gibt uns eine recht unerfreuliche Auskunft über das „Glück" der Tondichter. Ohne Leidens-Nota finden wir die Namen: Brahms, Gluck, Liszt, Meyerbeer, Rossini, Rubinstein, Spohr, Tschaikowsky, Verdi. Von diesen Namen müssen wir aber einige, als für den „Tondichter" nicht in Betracht kommend, streichen. Wer ermöglichte Liszt ein sorgenfreies Leben? Der Komponist oder der Klaviervirtuose Liszt? Der produzierende oder reproduzierende Künstler? Ohne Zweifel ebnete sich der „Klavierspieler" Liszt den Weg; wäre Liszt „nur" Komponist gewesen, dann hätte er sicher weit schwerer festen Fuß gefaßt. Das gleiche gilt für Rubinstein. Meyerbeer besaß bereits das „Glück", ehe er die erste Note schrieb, er brauchte sich um Geld und Behaglichkeit nicht zu sorgen. Es bleiben also kaum noch durch eignes Verdienst „glücklich" gewordene Tondichter übrig.

Sollte die Welt angesichts der „Glücklosigkeit" der Komponisten nicht ein wenig in sich gehen und den Tondichtern etwas freundlicher, hilfsbereiter entgegentreten?! Da liest man häufig genug von großen Summen, die für Autographen verstorbener Meister gezahlt werden. Kürzlich wurden z. B. für ein Stammbuchblatt Joh. Seb. Bachs 625 M, für einen Brief Beethovens 750 M, für ein anderes 4 Seiten langes Schreiben desselben Meisters 800 M gezahlt, ein 3 Seiten langer Brief Chopins wurde für 1000 M, ein ebenfalls nicht mehr als 3 Seiten bietender Brief Glucks für 4000 M erstanden. Einen Brief Mozarts, in dem er um ein Darlehn „von 1000 oder 2000 Gulden auf 1 oder 2 Jahre" bittet, wurde mit 1108 M bezahlt — für den Schreiber des Briefes würde man soviel nicht ausgegeben haben — so ein Stück Papier ist wertvoll, ein Komponist gilt weniger. Schuberts Bewerbungsschreiben um eine Musikdirektorstelle, die er natürlich nicht erhielt (es gab talentvollere Bewerber!) wurde für 1600 M erstanden. Welche Ironie! Wie hätten diese 1600 M dem Meister des Liedes nützen können! 12500 (zwölfstausendfünfhundert!) Mark bezahlte man für das Manuskript des Mozartschen C dur-Klavierkonzertes — hätte man doch einen Bruchteil dieser Summe dem Tonmeister bei Lebzeiten gespendet! Das Manuskript von Beethovens Waldsteinsonate kostet 44000 M — die konnte der Meister der „Neunten" gut gebrauchen. (Einen diesbezüglichen betrübenden Einblick gewährt z. B. ein in Mödling am 15. Juni 1819 geschriebener Brief Beethovens, dort heißt es: „Was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen, Klüften und Thälern umher und schmiere manches um des Brotes und Geldes willen, denn auf diese Höhe habe ichs in diesem allgewaltigen ehemaligen Faijakenlande gebracht, daß, um einige Zeit für ein größeres Werk zu gewinnen, ich immer vorher soviel schmieren um des Geldes willen muß, daß ich es aushalte bei einem großen Werke.")

Tand! Tand und überall Tand! Was nützt solche nachträgliche Ehrung seiner Manuskripte dem Tondichter? Wem überhaupt nützt solche spätere Hochachtung vor vergilbten Papieren? Welcher Nutzen wäre aber für alle, für die Tondichter und für die Welt ersprossen, wenn man die Summen, die für tote Blätter aufgewendet werden, den Komponisten selbst überwiesen hätte, damit sie sich unbehindert durch äußere Sorgen, unbehindert durch Lektionen-Erteilen, durch Aufspielen bei Festlichkeiten, durch Notenkopieren usw. usw. voll und uneingeengt ihrem eigentlichen, ihrem wahren Berufe, dem Ersinnen tiefer Tonschöpfungen hätten hingeben können! Marschner klagt einmal in einem Briefe: „Da sammeln sie und sammeln Tausende für Tote, die sicherlich den Teufel nach steinernen oder bronzenen Denkmälern fragen und lassen die Lebendigen, die doch etwas der Art besser brauchen könnten, darben und schmachten und wäre es auch nur nach Freiheit und Unabhängigkeit!" Wie wahr! wie traurig wahr! wie ewig wahr! (. . Und wenn es nun schon — „Sachen", tote Gegenstände sein müssen, für die man die Silberlinge zur Verfügung hat, so kaufe man Handschriften aus erster Hand, d. h. man sammle Manuskripte lebender Meister. Das würde für beide Teile einen großen Gewinn bedeuten: der lebende Tondichter wird gern das Manuskript seiner Oper oder Sinfonie in Geld umsetzen und der Käufer bekommt das Autograph gewiß bedeutend — „billiger", als wenn er erst wartet, bis der betreffende Komponist gestorben ist.)

Zu dem „Vergessen" seitens der Mitwelt kommt noch das Gehetz und Gekläff der kritisierenden Geister. „Ihren Herren Rezensenten empfehlen sie mehr Vorsicht und Klugheit besonders in Rücksicht der Produkte jüngerer Autoren, mancher kann dadurch abgeschreckt werden, der es vielleicht sonst weiter bringen würde" — so heißt es in einem Schreiben Beethovens an einen Zeitungsverleger. Wie mancher zartbesaitete Komponist wird in seiner Gesundheit und in seinem Lebensmut durch „witzige" und „krebsgängige" Kunstrichter geschädigt! Beethoven war „zurückgebliebenen" Kunsturteilen gegenüber in Bezug auf seine Person nicht allzuempfindlich, Bruckner hingegen bat einmal inständigst und treuherzig seinen Kaiser, dem ihn am ärgsten befehdenden Kritikus das Schreiben, das Belächeln und Verhöhnen seiner Kompositionen zu verbieten. Sogar dem heiteren Haydn lief einmal die Galle über, in einem Briefe hofft er in Bezug auf die Berliner Kritik: „. . . vielleicht wird denselben von unpartheyischen der Mund mit Wachs so gestopft, als es

ihnen schon einmal wegen der Monotonie ergangen . . ."

Je nun — mit Wachs den Mund eines jeden zu stopfen, dessen Ohren bereits mit — Wachs gestopft sind, das wird schwer durchführbar sein (— wo sollte man soviel Wachs herbekommen?) — indessen sehr zu wünschen wäre es doch, daß den Komponisten seitens der Kunstrichter nicht allzubeleidigende, allzukränkende, allzugehässige Worte entgegengeschleudert werden. Dem Tondichter, dessen Lebensweg ohnehin schon über und über mit Dornen bepflanzt ist, sollte man auch etwas Lebensfreude gönnen. Hoffen wir, daß in zukünftigen Tagen das Schicksal unserer Tonmeister nach innen und außen sich weniger tragisch gestalte, als es bislang — wie obige Ausführungen dargetan — der Fall gewesen.

Lose Blätter.

Das Gelehrtentum in der Tonkunst.

Dr. *Walter Niemann* hat in der Zeitschrift „Die Gegenwart" einen Artikel veröffentlicht „Wider das Gelehrtentum in der Tonkunst", der in dem Satze gipfelt: „Den Gelehrten die Wissenschaft, den Künstlern die Kunst. Den Musikgelehrten die Musikwissenschaft, den Tonkünstlern die Tonkunst." Die neuere Zeit schildert er mit den Worten:

„Und der Doctores philosophiae in Musikwissenschaften ward's eine immer erschröcklicher wachsende Menge. Und sie waren meistens, da sie sehr viel wufsten, höchst arrogant und eitel. Und glaubten gar, dafs sie Musiker seien. Und schrieben für jeden Musicum total unverständliche Dissertationes über die brenzlichsten Sachen und grauesten Altertümer. Noch schlimmer: und verfafsten „Denkmäler" und suchten auf möglichst unpraktische, gelehrte und für den praktischen Musikum unbrauchbarste Art mit Unrecht oder — zumeist! — mit Recht längst vergessene alte Grofs- und Kleinmeister zu neuem Leben zu erwecken. Ach, und über die Unseligen! Sie glaubten, dafs der Inhalt all dieser bibliothekfüllenden Folianten nun auch überall gespielet werde! Dafs er gar stilgetreu nach ihrem profunden Wissen von der Exekutierung alter Musik werde aufgeführt werden! Und da dies alles nicht geschah, schrien sie grofs Zeter. Und auch Mordio, denn nun gings den Musicis an den Kragen.

Diese mit Musikwissenschaften Genährten hatten eine sonderbarliche Entwicklung durchgemacht. Mit musikalischem Vielwissen vollgepfropft, lebten sie geistig Jahrelang in älteren, alten oder sehr alten Zeiten. Sie wufsten bald, wann Petrus da Cruce, wann Franco Parisiensis oder Franco de Colonia gestorben war. Sie wufsten aber nichts von der Gegenwart. Wie sollten sie auch Zeit dazu finden, sie wären doch durch fleifsigen Konzertbesuch zu nichts gekommen." Und so wühlten sie weiter in Theoreticis, Pergamenticis und Codicibus und fanden schliefslich, dafs die Alten doch alles soviel schöner, besser und kunstreicher (was war Wagners Polyphonie gegen die Okeghems!) verstanden hätten. Und verachteten die Gegenwart und kümmerten sich wenig um sie. Sie war ja nur ein „Übergang"; von einer Übergangszeit läfst sich aber historisch Feststehendes oder Bindendes nicht sagen. Drum ist's müfsig, sich mit ihr zu beschäftigen.

Da es nun aber genug gesund empfindende Musiker gab, denen die Orthodoxie und die Einseitigkeit der Renaissanceschen ein Greuel war, so glaubten sie, die Musikanten — sie nenneten nämlich alle Musiker „Musikanten", obwohl sie selber die gröfsten waren, wie wir unten sehen werden — seien ärgerlich über die Flutwellen der Renaissance und am ärgerlichsten auf die zünftlerischen Gelehrten der Musikwissenschaft. Und raseten gewaltig und sannen, wie sie ihre Autorität als Kunstrichter behaupten könnten.

Und sie taten das, was ihnen am nächsten lag: sie schrieben. Aber ach, warum klang zumeist ein so kalter Verstandeston aus ihren Abhandlungen? Weil sie nicht künstlerisch nachempfinden konnten, weil sie keine künstlerisch angelegte, sondern durch den Umgang mit der Historia vertrocknete reine Verstandes-Naturen geworden waren, denen meist jedes Verständnis für die Bestrebungen und Ziele der Gegenwart abging."

Im weiteren Verlauf stellt Dr. *Niemann* die Gelehrten als Nichtskönner hin, sie verstehen kein Instrument zu spielen und „der Fluch der schöpferischen Impotenz, die Improduktivität lastet schwer auf ihnen allen". Sie ärgern sich, dafs sie von den Musikern nicht gelesen werden; denn „sie neiden, spucken und bekritteln einander, sie mühen sich, die grauesten, nebensächlichsten und für die Kunst bedeutungslosesten Dinge" zu erforschen. Solange sie in ihren gelehrten Zeitschriften unter sich bleiben, schaden sie wenig, aber wehe, wenn sie in praktischen Musikzeitungen, in Revuen oder gar an Zeitungen schreiben! „Der Boden schwanket ihnen unter den Füfsen, und gar schief und verdreht ist's meist, was sie die da mitteilen. Namentlich über die Art der Ausführung in Konzerten verstehen sie gar nichts zu schreiben, weil sie selbst nichts können und verstehen. „In schulmeisterlichem Kathederton lassen sie ihr eigenes Licht leuchten vor den Ungelehrten, verbreiten sie musikalisches Vielwissen statt Wissen, verderben sie Künstlern und Laien die Freude an der freien Kunst, indem sie diese zur Wissenschaft herabwürdigen." „Lernen, verstehen, secieren, kritisch abwägen, nur nicht die kühle beobachtende Kontenance verlieren: das sind heute die Schlagworte einer Beschäftigung mit der Kunst, die das Leben füllen und lebenswert machen soll." Dafs es so gekommen ist, daran haben die Kunstgelehrten ihren redlichen Anteil. Musikwissenschaft und Musikertum waren und bleiben ewig die feindlichen Brüder. Das liegt nicht so sehr am Gelehrten- oder Musikantendünkel, der ja auf beiden Seiten unbestreitbar ist, sondern an der instinktiven, aus der Erkenntnis des eigenen Unvermögens in künstlerischen Dingen heraus geborenen überhebenden Abneigung der Musikgelehrten gegen alles Praktische, rein Musikalische, aus der niederdrückenden Erkenntnis der relativen Bedeutungslosigkeit aller Kritik, und ihres ohnmächtigen Kampfes gegen die allmählichen, immer gerechten Ausgleiche der Zeit. . . . Das Gelehrtentum verleidet uns die Musik, indem es uns durch musikalisches Vielwissen die Freude an ihr nimmt, es drängt

aufstrebende junge Talente zu gunsten alter Meister zurück und macht dem praktischen Musiker durch scharfe, meist falsche oder ungerechte Kritik das Leben zur Last. —

Soweit Herr Dr. *Niemann*. Wir hätten gröfsere Deutlichkeit gewünscht. Der erfahrene Jäger schiefst nicht wahllos in eine ganze Rebhühnerkette hinein, sondern setzt sich immer Einzelne zum Ziel. Auf wen im Besonderen zielt Herr *Niemann*? Er nennt nur die Musikgelehrten im allgemeinen und die aus dem Gelehrtenstande stammenden Kritiker. Sind diese wirklich allesamt für die praktische Musik unnütze Glieder? Einen Gelehrten nimmt Herr Dr. *Niemann* schon selbst aus, *Hugo Riemann*, der im Collegium musicum und anderen praktischen Anthologien älterer Musik praktische und theoretische Musikpflege verbindet. Ich meine, es gibt noch andere Ausnahmen, *Hermann Kretzschmars* Führer durch den Konzertsaal beweist zur Genüge, dafs sein Verfasser, der ja ein gesuchter Dirigent war, echt künstlerisch fühlt. Und nun gar *Philipp Wolfrum*. Er ist zwar kein Zunftgelehrter und würde sich gegen die Ehre, einer sein zu sollen, mit der ihm eigenen Derbheit verwahren. Immerhin ist sein gelehrtes Wissen — man vergleiche seine Bachschriften — sehr bedeutend; und es hat ihn nicht abgehalten, als praktischer Musiker ein bewunderungswürdiger Könner zu sein. Auch *Albert Thierfelder* verbindet Gelehrtentum und praktische Künstlerschaft aufs Beste. *Adolf Sandberger*, obwohl er sogar „Denkmäler" herausgibt, auf die Herr Dr. *Niemann* besonders schlecht zu sprechen ist, hat sich als Komponist von Opern, Liedern, und Kammermusikwerken einen Namen gemacht. *Wilibald Nagel* steht nicht nur teilweise in der Musikpraxis, sondern hat auch durch sein Beethovenbuch bewiesen, dafs eine wirkliche Künstlerseele in ihm lebt. Der feinsinnige Ästhetiker *Arthur Seidl* bekümmert sich naturgemäfs um die Vergangenheit viel weniger als um die Gegenwart. Dasselbe tut *Karl Storck*, auch *Rudolf Louis*, der insbesondere durch seine sinfonische Phantasie Proteus und noch mehr durch seine mit *Thuille* herausgegebenen Harmonielehre beweist, dafs er für die Musikpflege ein bedeutender Faktor ist. *Chrysanders* Bedeutung für die Gegenwart durch seine Bearbeitung Händelscher Werke dürfen wir doch auch nicht unterschätzen. Selbst *Robert Eitner*, gewifs ein Stockgelehrter, mufs hier genannt werden. Er hat bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) ein vierhändiges Klavierstück eigener Komposition herausgegeben, das der *Niemann*schen Auffassung, die Musikgelehrten seien als Schöpfer impotent, entschieden widerspricht.

. Diese Reihe kann noch bedeutend erweitert werden (*Georg Göhler*, *Edgar Istel*, *Rudolf Schwartz*), und nichts hindert mich, Herrn Doctor *Walter Niemann* selbst zu nennen, der sich durch seine Musik-Geschichtstafeln, seine „Musik Skandinaviens" als Gelehrter ausweist und doch daneben auch die Fähigkeit besitzt, ganz prächtige Motetten, Lieder, Klavierstücke und anderes zu komponieren. Gelehrten- und Musikertum schliefsen sich nicht immer aus. Ich lege hierauf einen besonderen Wert, weil es Leute gibt, die da meinen, zum Musizieren gehöre nur etwas Fantasie und gelenke Finger, auf Intelligenz komme es weniger an.

Wenn demnach die *Niemann*schen Sätze in ihrer allgemeinen Fassung nicht zu unterschreiben sind, so kann man es doch in Bezug auf eine Reihe Gelehrter tun, denn es gibt allerdings Doctoren, denen die Musik nur die letzte Zuflucht gewesen ist und die höchstens zum Entziffern von Handschriften und zur Aufstellung von Registern zu gebrauchen sind. Sie sind leicht daran zu erkennen, dafs sie bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit ihr Bedauern darüber aussprechen, dafs Bruckner, Schubert und Beethoven nicht auch wie sie eine gelehrte Bildung erhalten haben. Natürlich sind sie am wenigsten berufen zum Entscheid darüber, was von alten Werken noch Lebenskraft für die heutige Generation hat, und es mag sie ein gut Teil Schuld treffen, dafs soviel Minderwertiges ausgegeben wird, dem man nur deshalb höheren Wert beimifst, weil es alt ist. Die kritiklosen Neuausgaben alter Werke — auch gewisser Jugendwerke berühmter Meister — sind töricht und schaden mehr als sie nützen. Wir, die wir uns die Hausmusikpflege besonders angelegen sein lassen, müssen freilich einen grofsen Wert auf Neubelebung guter alter Werke legen, da die gefeiertsten Komponisten der Gegenwart der häuslichen Musikpflege fast nichts bieten. Die Ausgrabungen dürfen aber natürlich nicht lähmend auf das Schaffen der Gegenwart einwirken, wie es Herr Dr. *Niemann* befürchtet. Jede Zeit hat ein Recht auf ihre eigene Musik, in der sich ihr Sehnen, ihr Leiden, ihre Freuden, ihre Gesundheit und auch ihre Krankheit widerspiegelt. Wir wollen nicht durch Renaissance-Meierei in denselben Fehler auf musikalischem Gebiet verfallen, an dem unser höheres Bildungswesen krankt, das sich nicht frei zu machen versteht von dem angeblich menschenveredelnden Einflusse eines überwundenen Altertums, dessen Geist, soweit er befruchtend wirken konnte, längst von der deutschen Kultur aufgesaugt worden ist.

Nirgends ist das unbestreitbare Recht des Lebenden dem Toten gegenüber so wenig beachtet worden als hier; und es besteht allerdings die Gefahr, dafs auf dem Gebiete der Musik Ähnliches geschieht, wenn ein verknöchertes ganz in jenen Bahnen wandelndes Gelehrtentum die Oberhand gewinnt. Es ist ein Verdienst von Herrn Dr. *Niemann*, auf diese Gefahr aufmerksam gemacht zu haben. Man mufs ihm beistimmen, wenn er die Vertreter dieses Gelehrtentums für ungeeignet hält, Kritik an den Kunstschöpfungen der Gegenwart und der Art ihrer Darbietung zu üben. Stammen doch aus ihren Reihen zumeist jene Kritiker, denen keine Aufführung zu einem inneren Erlebnis wird, die deshalb auch bei den packendsten Stellen einer Aufführung aufgelegt sind, Beckmesserstriche zu machen, und deren gröfster Kunstgenufs darin zu bestehen scheint, kleine Menschlichkeiten an grofsen Aufführungen zu entdecken und, die Hauptsache, mit ihrem eigenen musikhistorischen Wissen vor den „Musikanten" und „gewöhnlichen Musikern" zu prunken, jene Kritiker die dem Künstler und dem Publikum durch ihre kleinlichen Nörgeleien alle Freude an dem Aufgeführten nachträglich rauben können. Otto Ludwig hat in seiner Novelle „Zwischen Himmel und Erde" einen treffenden Ausdruck geprägt, den man auf sie anwenden kann: Federchensucher. Wehe dem ausübenden Künstler, über dem solche Federchensucher zu Gericht sitzen!

Ernst Rabich.

Das geistliche Volkslied im Christentum.

Von Adolf Prümers.

Das geistliche Volkslied ist so recht eine Illustration zu dem Worte: „Es gibt ein Christentum auch aufserhalb

der Kirche!" Dafs dieses Wort wahr sei und wahr werden möge, ist der Wunsch aller Gläubigen und nicht zum geringsten aller Pfarrherren. Denn eine Religion, die mit ihren Tempeln steht und fällt, ist eine tote Institution. Es gibt aber im geistlichen Leben Dinge, die aus den Tempeln ins Leben überleiten. Zu ihnen zählt auch das geistliche Volkslied. Soll Gott populär werden, so wird er es eher im Leben des Volkes als im Weihrauch am Altar. Gott mufs hervortreten aus seinem Heiligtume, er mufs unter die Leute gehen. Und er geht nicht allein: er hat Sendboten und Wegweiser. Solch ein Wegweiser in die Herzen der Menschen ist das geistliche Volkslied, das wie kaum eine zweite ideale Macht zum Träger des religiösen Gedankens im Leben des Volkes geworden ist.

Das Verhältnis zwischen Kirche und Tonkunst war im Laufe der Jahrhunderte den mannigfachsten Wandlungen unterworfen. Das Altertum kannte die Musik lediglich in ihrem Zusammenhang mit dem Gottesdienst; auch den Hebräern galt die Musik nur als heilige Kunst. Von ihnen übernahmen die Christen den Tempelgesang, welcher zu der zuchtlosen Dekadenze-Musik der Römer einen scharfen Kontrast bildete. Hier setzte zuerst der Konflikt ein zwischen weltlicher und kirchlicher Musik, deren letzte Ausläufer einerseits in Beethovens Sinfonie und Wagners Musikdrama, andrerseits in den Messen von Palestrina und in Bachs Passionen sich ergaben. Es mufste die Christen mit Bitterkeit erfüllen, dafs jene Töne, mit denen sie ihrem Gott Loblieder sangen, einer Kunst entstammten, die dem sinnlich-heidnischen Treiben der Römer ihre Dienste lieh. Da ist es begreiflich, dafs die christliche Kirche nie recht der Musik Dank gewufst hat für ihre Lohndienste. Man verbot und mifsachtete eine Kunst, deren man sich in anderer Form zur gröfseren Ehre Gottes doch bedienen mufste. Die leichtgeschürzte Muse lieh ihre sündigen Melodien her, um Material für Messen und Motetten zu schaffen, die aufserhalb des Tempels zu Sang und Tanz Verwendung fanden. Aus dem Wirrwarr prasselnder Fugen und polternder Kontrapunkte führte Palestrina wieder zu den Höhen einer reinen, gottwürdigen Kunst zurück. Im Protestantismus gab man vieles preis, was an die spezifisch christliche Tonkunst der Mutterkirche erinnerte. Umsonst eiferte Zwingli gegen die letzten Reste einer Kultusmusik. Luther dichtete neue Weisen in den alten Tonarten und so ist hier der logische Übergang geschaffen worden, den alte Formen und neuer Geist nun einmal notwendig machte. Der frische Geist der Reformation pafste nicht zu dem antiken Wesen des Gregorianischen Gesanges und die Einführung des zeitgemäfsen C Dur in den Kultus war zugleich die Geburtsstunde des geistlichen Volksliedes.

Das älteste geistliche Volkslied der christlichen Kirche ist das „Grofser Gott, wir loben dich!" Es stammt aus der Zeit des Urchristentums und wurde dem mailändischen Bischof Ambrosius († 367) zugeschrieben, weshalb es auch „Ambrosianischer Lobgesang" benannt ist. Was von ihm gilt, trifft bei allen anderen geistlichen Volksliedern zu: ungeachtet ihres einseitigen konfessionellen Ursprunges sind sie in aller Christen Munde, ohne Unterschied des Bekenntnisses. Die nach Gott verlangenden Schichten des Volkes sind frei von religiösem Fanatismus; religiöse Streitfragen zu erörtern, ist nicht nach dem Geschmack des Volkes und darum könnte man seine Schichten zum religiösen Frieden geneigt wähnen, wenn nicht gänzlicher Indifferentismus die Ursache wäre. Ein Vermittler des religiösen Friedens ist aber das geistliche Volkslied. Es überbrückt Gegensätze, mahnt zur Eintracht und heilt Wunden, die der religiöse Fanatismus schlägt. Im geistlichen Volkslied weifs sich das deutsche Volk einig vor dem einigen Gott der Christenheit. Wahrlich, schon allein um diese ideale Tat müfste alle Welt das unscheinbare Volkslied beneiden.

Aber nicht nur die Gläubigen des Volkes erbauen sich an ihm, auch die Gotteslästerer dulden es in ihren Hütten. Wo kein Wort des Priesters die Herzen aus dem Staube aufrichtet, da versieht das geistliche Volkslied diesen Samariterdienst. Es weckt religiösen Sinn und wandelt das harte Felsgestein des menschlichen Herzens in lockeren Boden, der den Samen des Wortes Gottes willig aufnimmt und zum Keimen bringt. Seine Missionstätigkeit geschieht ganz im Geheimen. Wieviel Segen das geistliche Volkslied schon gestiftet hat, das weifs der am besten, dem das Unerforschliche offenbar ist. Trotzdem wird das geistliche Volkslied vielfach nicht als voll angesehen, sondern nur als Faktor zweiten Ranges eingeschätzt. Mit Choral und Motetten will es gar nicht verglichen sein, es begnügt sich gern mit der Rolle eines Aschenbrödels. Geistliche Volkslieder hausen nicht in Tempelhallen; sie ziehen wie Wanderprediger durch das Land. Wie eine frohe Botschaft gehen sie von Mund zu Mund, auf Flügeln des Gesanges schweben sie von Ort zu Ort, auf den Hausorgeln der Reichen sind sie ebenso heimisch wie auf der Zither des Armen. Sogar auf der Drehorgel haben sie sich eingebürgert und zwar so fest, dafs ihnen selbst der beste Schlager im Genre des Gassenhauers den Platz nicht streitig macht. Der Leiermann als Evangelisator, das ist eine neue Perspektive auf dem Gebiete der inneren Mission und die Idee, das Kleinod des geistlichen Volksliedes dem Orgeldreher zum Hausieren mit auf den Weg zu geben, ist ein Stück praktisches Christentum. Wo Menschen vergeblich arbeiten, da wirkt die Drehorgel Wunder. Sie führt in die schmutzigsten Gassen des Proletariats, sie dringt mit ihrem Evangelium in die verworrensten Winkel eines menschenunwürdigen Daseins, sie erhält auch Einlafs und Gehör bei den Reichen, die um das goldene Kalb tanzen.

Da sitzt ein Bettler vor der Türe; von den Menschen verlassen, seinem Gott entfremdet, arm und hilflos! Seit Jahren meidet er das Gotteshaus, im Trunke sucht er sich selbst zu vergessen. Der Leiermann geht vorüber und die Drehorgel, die noch soeben einen Gassenhauer spielte, feiert mit dem Bettler Sonntag: „Grofser Gott, wir loben dich!" Dem Bettler wird es warm ums Herz, Tränen dringen ihm in die Augen; vor seiner Seele steht plötzlich in voller Deutlichkeit das Elternhaus, wo fromme Hände ihn grofs zogen. Dann ging er in die Welt, wo er Schiffbruch litt. Der Leiermann zieht weiter; er hat, ohne es zu ahnen, eine Predigt über Lukas 15 gehalten und was mehr bedeutet: die Predigt war nicht umsonst. Wie viele Leute gehen Jahr für Jahr zur Kirche, ohne in ihrem Seelenleben irgendwelche Fortschritte zu machen oder auch nur je einen Hauch von Gottes Nähe zu verspüren!

Der Katholizismus hat das geistliche Volkslied ganz und gar vom Kultus ausgeschlossen, weil es den Überläufer ins feindliche Lager spielt und infolgedessen eine konfessionelle Gefahr bedeutet. Besser ergeht es ihm bei den Kindern der Reformation; sie würdigen die Abstammung des geistlichen Volksliedes vom Choral und räumen ihm in den Gesangbüchern, im „Anhang", ein Plätzchen ein. Man wendet ein, in den geistlichen Liedern

des Volkes sei der kirchliche Ton nicht immer echt; eine ungesunde, sentimentale Bildersprache verderbe den Effekt und so seien viele dieser Lieder dazu angetan, die Heilswahrheiten der Kirche in ein falsches Licht zu setzen. Als Beispiel wird gewöhnlich Gustav Knak mit seinem Liede „Lafst mich gehen!" angeführt. Und doch ist „Die Stadt der goldenen Gassen" nur eins von jenen Bildern, wie sie in üppigster Buntheit gerade in der Bibel zu finden sind. Die Produktion geistlicher Volklieder ist in einer Epoche ins Stocken geraten, wo man ihrer zur Neubelebung der Volksmassen dringend bedurfte. Die Quintessenz des gesamten geistlichen Volksliederschatzes ist nichts weiter als der Niederschlag eines heute längst überflügelten Zeitgeistes. Eine moderne Produktion existiert auf diesem Gebiete so gut wie gar nicht, und doch wäre es mehr als nur interessant, wenn unsere zeitgenössischen Tonsetzer den Mut und die Kraft besäfsen, die gesamte, moderne Auffassung des Christentums in die Form eines Chorals oder eines geistlichen Volksliedes zu bannen. Unsere Generation scheint es nicht für nötig zu halten, den Geist des Christentums der Gegenwart im Liede festzuhalten; die musikalischen Debüts der Heilsarmee dürften um nichts schlechter sein, als diese Notversuche, zu denen das sonst so sangesfreudige, deutsche Volk mit dem rechten Nachdruck gezwungen werden müfste!

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. August. — Der Frau Musika bereitet man wieder drei neue Heimstätten, zwei Konzertsäle und ein Operettentheater. Die vorhandenen hätten tatsächlich ausgereicht. Was man vor zehn Jahren noch so vielstimmig begehrte, eine zweite Oper, das erhielt man mittlerweile überreich. Auf drei Privatbühnen gab man allabendlich auch in diesem Sommer — falls man von einem Sommer sprechen darf — Opernvorstellungen. Mit der vierten ist nicht mehr zu rechnen. Schade um das Lortzing-Theater! Es gab kleinere Opern in recht anständiger Weise, und einem grofsen Teile des Publikums war es der billigen Eintrittspreise wegen wert. Aber es brachte die Kosten nicht ein. Namhafte Summen waren in Erwartung besserer Einnahmen bereits geopfert. Da kam das Polizeigebot, nötige Ausbesserungen vorzunehmen, dem Bühnenleiter recht gelegen. Er mufste ja nun das Theater schliefsen und war berechtigt, das ganze Personal zu entlassen. Das bedeutete einen Vorteil für die sommerlichen Opernaufführungen, die Direktor *Morwitz* nun schon seit zwölf Jahren auf verschiedenen Bühnen veranstaltet, diesmal wieder im Schillertheater. Auf der kleinen Szene gibt man die gröfsten Werke. Sogar den Propheten und die Afrikanerin läfst man dort erscheinen. In jedem Jahre bringt es eine neue oder selten gegebene Oper. Jetzt eben war es *L. Spohrs* „Jessonda". Wie ist die gealtert! Ein verblafster Strauís künstlicher Blumen! Alles so edel in der Form und gewandt in der Ausarbeitung, aber dennoch wirkungslos. An sich, etwa als Konzertstücke, würden wohl einzelne Nummern noch gefallen, wie der Zwiegesang „Schönes Mädchen kannst mich hassen?" und die Polacca „Der Kriegeslust ergeben". Doch als Äufserungen von Persönlichkeiten auf der Bühne lassen sie ganz kühl. Sie sind formale, keine Empfindungsmusik. Über die dramatische Szenenführung mufs man heute oft lächeln. Soll auf ein Duett der Abwechselung wegen etwa ein Terzett folgen, so tritt plötzlich eine neue Person auf; oder folgt eine Arie, so geht ohne weiteres eine der beiden Personen ab. — Früher fiel das alles nicht auf. Man dachte, es müsse eben so sein. Unser dramatisches Gefühl ist doch um vieles feiner geworden. — Wer es nun nicht wüfste, der würde es nicht glauben wollen, dafs Jessonda um zwei Jahre jünger ist als Agathe, des Erbförsters wundersame Tochter, mit der man heute noch seufzen und schwärmen kann. — Auch Herr *Bötel* gastiert wieder auf der Bühne in Rede. Und er hat noch seine Verehrer, die einem wenn auch noch so unreinen hohen Tone noch entzückt lauschen, von dem sie meinen, es sei „das hohe C", denn so nennen die meisten Laien seit Wachtels unvergleichlich klangschönem Postillonliede jeden gehaltenen hohen Ton. Das ist ja auch nicht so auffallend, wie dies, dafs kürzlich ein begabter Komponist und Kritiker einen Bassisten wegen seines volltönenden „Kontra-C" lobte.

Wir leben in einem rechten Carmen-Jahre. Auf vier Bühnen erstach hier der liebestolle Sergeant in der letzten Zeit die wilde Zigeunerin. Und als die Ferien der Königlichen Oper begonnen hatten, konnte man das noch zwei Monate hindurch auf dreien erleben. Wiederholt geschah es in zwei Theatern an demselben Abende. Frau *Gutheil-Schoder* von der Wiener Hofoper war die begabteste der Carmendarstellerinnen. Sie gastierte im Neuen Königlichen Operntheater, das Herr *Ferenczy* gepachtet hat, der Direktor des Zentral-Theaters. Das Operettenpersonal dieser Bühne, die nun für das Hetärenstück „Das Tagebuch einer Verlorenen" frei wurde, reicht für die Lösung seiner jetzigen Opernaufgaben nicht aus, und so gab es recht ungenügende Aufführungen. Die Gesangsdarbietungen der gastierenden Frau *Dorré*, deren Haupttrumpf neben der Carmen die Santuzza ist, vermehrten die Disharmonien ihrer Umgebung nicht selten erheblich. Bedauerlich war es, dafs auch Fräulein *Prevosti*, die übrigens nur in gar oft gehörten Rollen sich hören liefs, keine besseren Partner vorfand.

Die Komische Oper brachte nun auch eine Neuheit heraus, und das war eine alte Operette. Mit *Offenbachs* „Pariser Leben" war sie nicht glücklich gewesen. *Suppés* „Flotte Bursche" brachten ihr einen ziemlichen Erfolg. Ihre starke Seite, die Inszenierungskunst, kehrte sie dabei nicht hervor. Im Gegenteil. Allerdings war auch nur wenig Gelegenheit dazu vorhanden. Die Operette sollte vielleicht nur ein Fühler sein, so dafs wir nach diesem Werke der Gattung, das dem begabten, vielseitigen *Suppé* die erste volle Anerkennung eintrug, nun wohl jenes erwarten können, das ihn auf der Höhe seiner Begabung zeigt, den Boccaccio. Da gibts denn Gelegenheit, Szenenkünste, aber auch Gesangstüchtigkeit zu entwickeln. Dem Studentenstücke ging die musikalische Komödie „Zierpuppen" von *R. Batka* und *A. Götzl* voraus. Wie kam es nur, dafs uns das Werk jetzt weit mehr anmutete, und dafs es kräftiger wirkte, als im vergangenen Winter, da es uns zuerst entgegentrat und recht schnell wieder vom Spielplane abgesetzt wurde? Die Antwort kann nur lauten: weil wir es mit anderen Ohren anhörten. Nicht mit den schon

übersättigten und müden Ohren eines vom Konzert- in den Operetten- und von da in den Opernsaal Gehetzten. Jetzt, zu Anfang des Theaterjahres, wo das Herz noch frisch ist und der Blick ungetrübt, erschien uns das Werk als recht niedlich. Lustig in der Handlung, meist ansprechend in der Komposition. Es war auch in der Darstellung feiner ausgearbeitet. Dem ungemachten Erfolge nach zu urteilen, wird es noch manche Wiederholung erleben.

Und während nun Opern und Operetten auf drei Bühnen in wechselreicher Folge gegeben werden, agiert im Theater des Westens unentwegt Abend für Abend die „Lustige Witwe". Rud. Fiege.

— Der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland wird seinen XX. Deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag in den Tagen vom 7.—9. Oktober in Stuttgart abhalten, in dessen Mauern der deutsche Verband vor 25 Jahren gegründet worden ist. Es wurde dafür folgende Festordnung aufgestellt. Am Vorabend der Tagung soll am 7. Oktober in der Stiftskirche durch den Stuttgarter Verein für klassische Musik unter der Direktion des Konservatoriumsdirektors Professors *S. de Lange* Brahms' „Deutsches Requiem" zur Aufführung kommen. Am Dienstag, 8. Oktober, wird vormittags 10 Uhr die Sitzung des Zentralausschusses des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland in der Liederhalle mit folgender Tagesordnung abgehalten: 1. Jahresbericht des Vorsitzenden. 2. Kassenbericht. 3. Fortsetzung des Vereinskatalogs. 4. Neuwahl des Vorstandes. 5. Beratung über die vorliegenden Anträge. 6. Der nächste Kirchengesangvereinstag. Abends 6 Uhr findet in der Stiftskirche der Festgottesdienst statt, in dem acht Stuttgarter Kirchenchöre unter Professor *Langs* Leitung mitwirken werden. Die Liturgie wird Dekan *Pesold* von Brackenheim halten, die Orgel Professor *Hegele*, der Chordirigent des Württembergischen Landesvereins, spielen. Abends 8 Uhr folgt eine Begrüßungsversammlung im Festsaale der Liederhalle mit Ansprachen und Einzelvorträgen der Kirchenchöre. Für Mittwoch, 9. Oktober, vormittags 9 Uhr, ist die Hauptversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland mit folgender Tagesordnung vorgesehen: 1. Eröffnung durch den Vorsitzenden. 2. Gedächtnisrede auf Heinrich Adolf Köstlin von Prof. D. *Karl Sell* aus Bonn. 3. Begrüßungen. 4. Vortrag von Professor D. *Friedrich Spitta* aus Straßburg i. E.: „Die Bedeutung der freiwilligen Kirchenchöre für die musikalische Erziehung des evangelischen Volkes" mit anschließender Besprechung. Ein gemeinsames Mittagessen in der Liederhalle soll am Nachmittag das Jubiläumsfest beschließen, das gewiß die Freunde des evangelischen Kirchengesangs in großer Zahl in der schönen schwäbischen Residenz vereinen wird.

— Professor Dr. *C. Ad. Lorenz*, der würdige Amtsnachfolger Carl Loewes in Stettin, vollendete am 13. August sein 70. Lebensjahr. In Köslin (Pommern) geboren, studierte *Lorenz* während seiner Universitätszeit bei den Altmeistern Dehn und Kiel in Berlin Musik und gründete 1866 den Stettiner Musikverein, einen etwa 400 aktive Mitglieder zählenden gemischten Chor, der noch heute unter seiner Leitung steht. *Lorenz* ist als sehr erfolgreicher Komponist abendfüllender Oratorien rühmlichst bekannt geworden; wir nennen nur seinen „Krösus" (Op. 35), „Die Jungfrau von Orleans" (Op. 44) und die Passionskantate „Golgatha" (Op. 65). Auch seine Lieder und Männerchöre, sowie zahlreiche Orgelkompositionen erfreuen sich größter Beliebtheit, während seinen Opern „Irrungen" (Op. 40) und „Harald und Theano" (Op. 50), obgleich auch diese ein seltener Melodienreichtum auszeichnet, bisher leider nur wenige Aufführungen (Berlin und Hannover) beschieden gewesen sind. Ein erst kürzlich beendetes Oratorium „Das Licht" wird im November d. J. seine Uraufführung in Stettin erleben.

— Klavier mit Streichton. Es handelt sich um die Lösung des Problems, einen natürlichen Streichton, wie ihn Violine, Viola, Cello und Baß erzeugen, durch Tastendruck oder auf mechanische Weise zu erzielen. Die ersten Versuche machte man schon vor ungefähr 200 Jahren, aber erst jetzt ist es geglückt, eine Konstruktion zu erdenken, welche die zwei Haupterfordernisse, nämlich elastischen Roßhaar-Streichbogen und Stimmhaltung der Saiten erfüllt. Der Erfinder der von der Firma Hupfeld A.-G. in Leipzig erworbenen Patente, der sich dieser Aufgabe seit 23 Jahren widmete, ging von Anfang an seinen eigenen Weg, der ihn schließlich zum Erfolg führte. Nunmehr gesellt sich zu den bestehenden Tasten-Instrumenten Klavier, Harmonium und Orgel noch ein viertes, das Streich-Klavier. Wie beispielsweise beim Klavier der Ton durch schwächeren oder stärkeren Anschlag leise oder laut hervorgebracht wird, so wird bei dem neuen Instrument durch entsprechenden Druck der Tasten ein zarter oder stärkerer Streichton oder Tremolo in voller Natürlichkeit gewonnen. Das Streich-Klavier spielt nicht nur Soli, wie z. B. Violine, Cello, sondern auch Quartette, auch ist es mit einem Hammer-Klavier zu verbinden. Ein solches Instrument mit edler Tonwirkung wird beabsichtigt, als Hausinstrument auf den Markt zu bringen. Die Neuheit wird zur Herbstmesse 1907, im Fabrikmustersaal der Firma, Apelstraße 4, vorgeführt werden.

— Die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig bereitet eine Gesamtausgabe der Werke *Haydns* vor. Hervorragende Musiker und Musikgelehrte haben ihre Mitarbeit zugesagt, so daß ein „echtes und vollständiges" Werk entstehen wird. Der Gesamtumfang wird einige 80 Bände von durchschnittlich 200 Platten betragen. Die ersten Bände erscheinen im Herbst d. J., das gesamte Werk *Haydns* wird binnen 10—15 Jahren vorgelegt werden.

— Professor *Theophil Forchhammer* in Magdeburg, von dem unsere heutige Musikbeilage ein Klavierstück bringt, feierte am 29. Juli seinen 60. Geburtstag; Professor *C. A. Lorenz* in Stettin, dessen Lied „Die Schäferei" die vorige Nummer zierte, beging am 13. August seinen 70. Geburtstag. Ein gleiches Alter erreichte am 31. Juli unser langjähriger, getreuer Mitarbeiter Professor *Albert Tottmann* in Leipzig. „Das will nicht viel heißen" kann dazu unser trefflicher und verehrter Freund *Alexander Wilhelm Gottschalg* in Weimar ausrufen, denn er feierte am 14. Februar schon seinen 80. Geburtstag. Wir gratulieren allen vier Geburtstagsjubilaren von Herzen.

— In Friedrichroda starb Kantor *Lorenz* im 55. Lebensjahre. Als Dirigent des Friedrichrodaer Kirchenchores und Schriftführer des „Chorverbandes im Herzogtum Gotha" hat er sich Verdienste um den Kirchengesang erworben, die ihm unvergessen bleiben sollen.

Besprechung.

Meyers Kleines Konversations-Lexikon. Siebente, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Mehr als 130000 Artikel und Nachweise auf über 6000 Seiten Text mit etwa 520 Illustrationstafeln (darunter 56 Farbendrucktafeln und 110 Karten und Pläne) und etwa 100 Textbeilagen. 6 Bände in Halbleder gebunden zu je 12 M. (Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien.)

Von Cambridge bis Galizien reicht der soeben erschienene zweite Band von „Meyers Kleinem Konversations-Lexikon" in 6 Bänden, der uns wie der erste Band verstehen läßt, warum der politisch interessierte Leser dieses Werk kaum entbehren kann. Ob es sich um einen politischen (z. B. „Fortschrittspartei"), geographischen, historischen, juristischen, volkswirtschaftlichen, kolonialen Artikel handelt, überall zeigt sich gediegenes Wissen, zuverlässige Belehrung und lichtvollste Klarheit bei denkbarster Kürze des Ausdrucks. Die geographischen Artikel (Deutschland, Frankreich, England, Dänemark, Dalmatien, China, Elsaß-Lothringen u. a.) lassen sorgfältigste Behandlung, Umsicht und geschickte Gruppierung erkennen; überall sind auch die neuesten politischen Ereignisse, Forschungen und Literaturangaben berücksichtigt. Alle für Landwirtschaft, Handel und Industrie wichtigen statistischen Angaben sind auf Beilagen übersichtlich verarbeitet. Die Karten, von denen wir neben den zahlreichen Karten zu Deutschland nur die von Südafrika anführen, sind technisch wie sachlich vortrefflich. Diese Stichproben lassen erkennen, daß dieses moderne, populäre und doch wissenschaftliche Werk berufen ist, die weitesten Kreise zu erobern, zumal sein billiger Preis auch weniger Bemittelten die Anschaffung leicht ermöglicht.

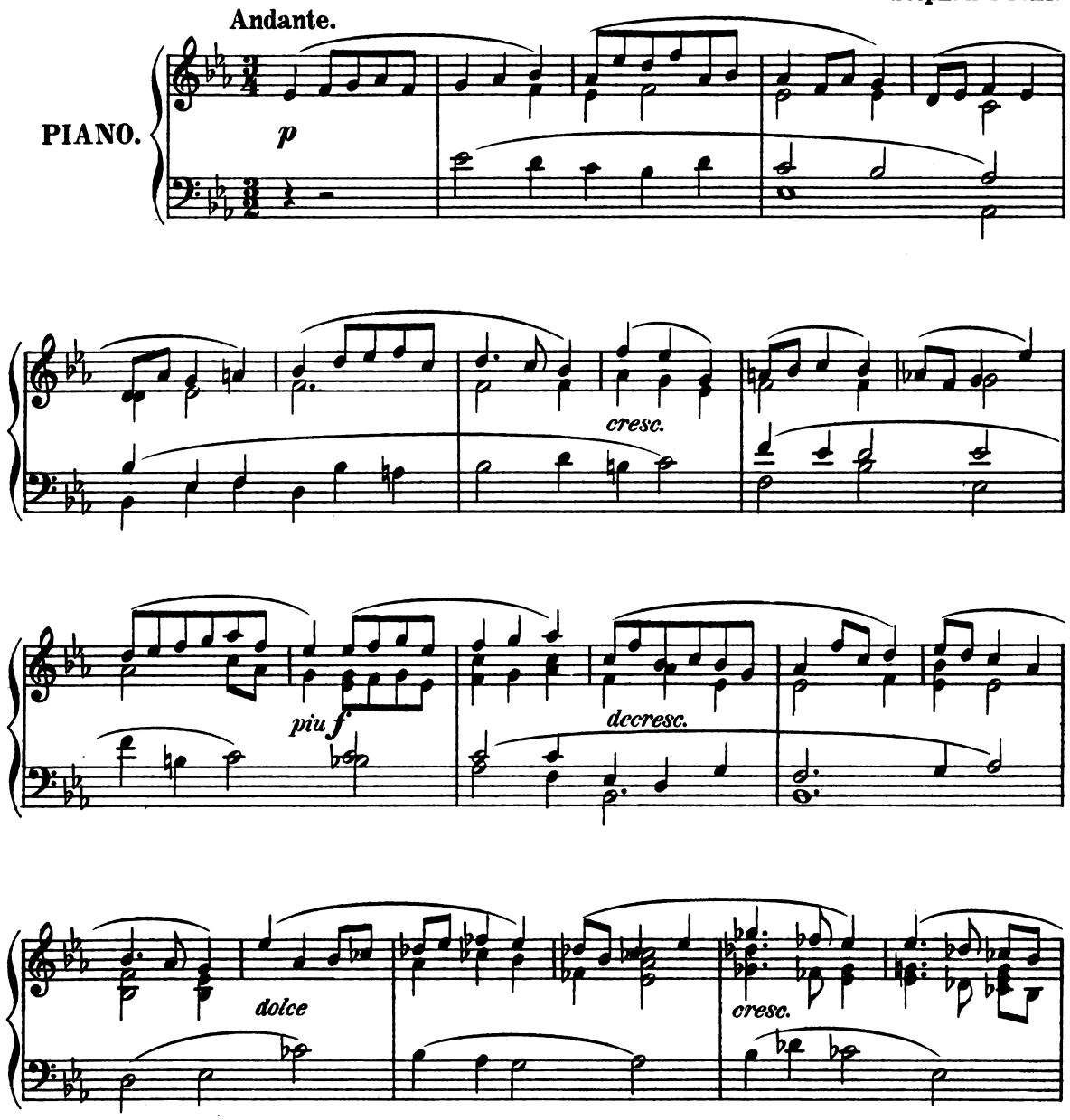
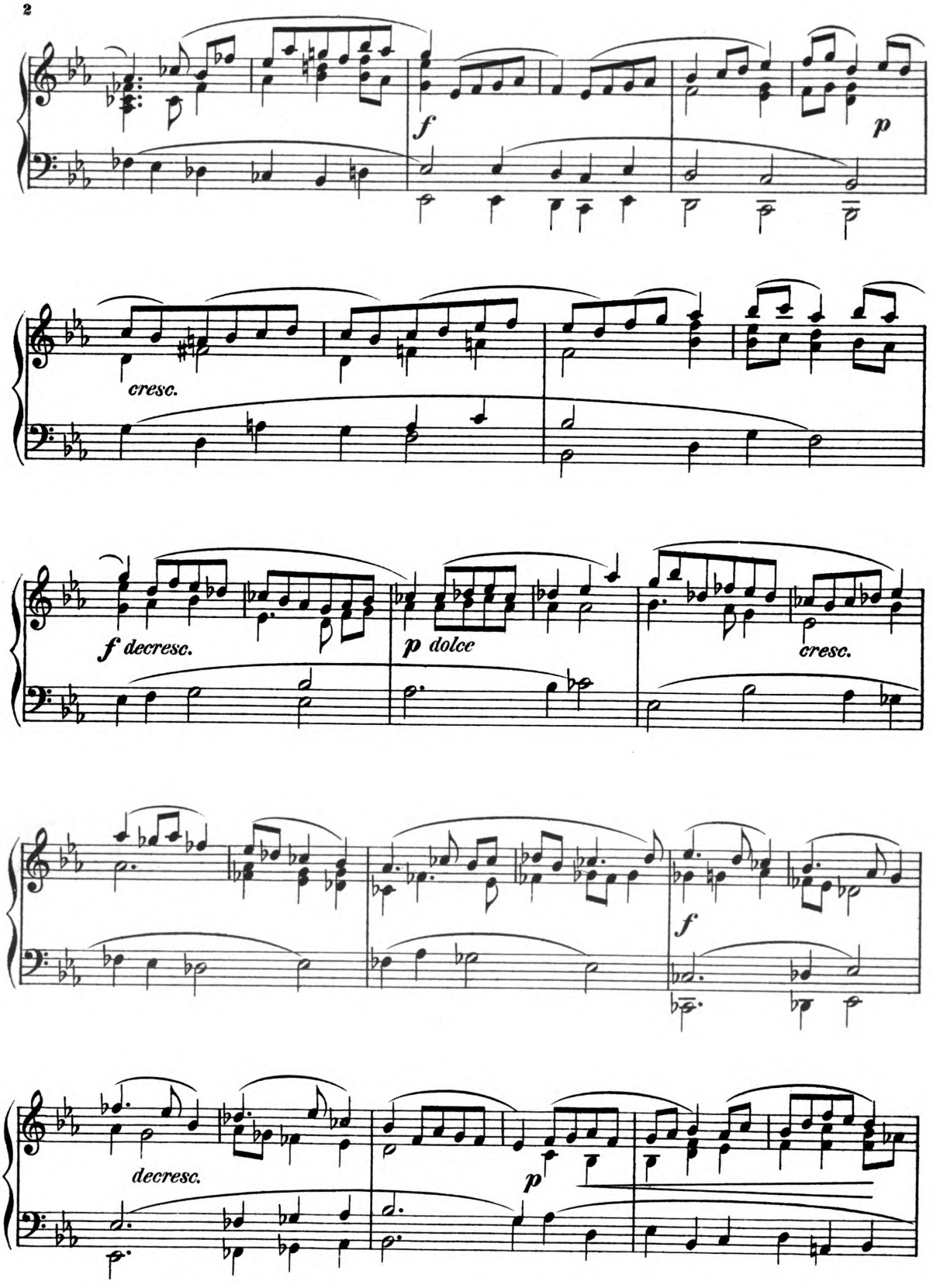
Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

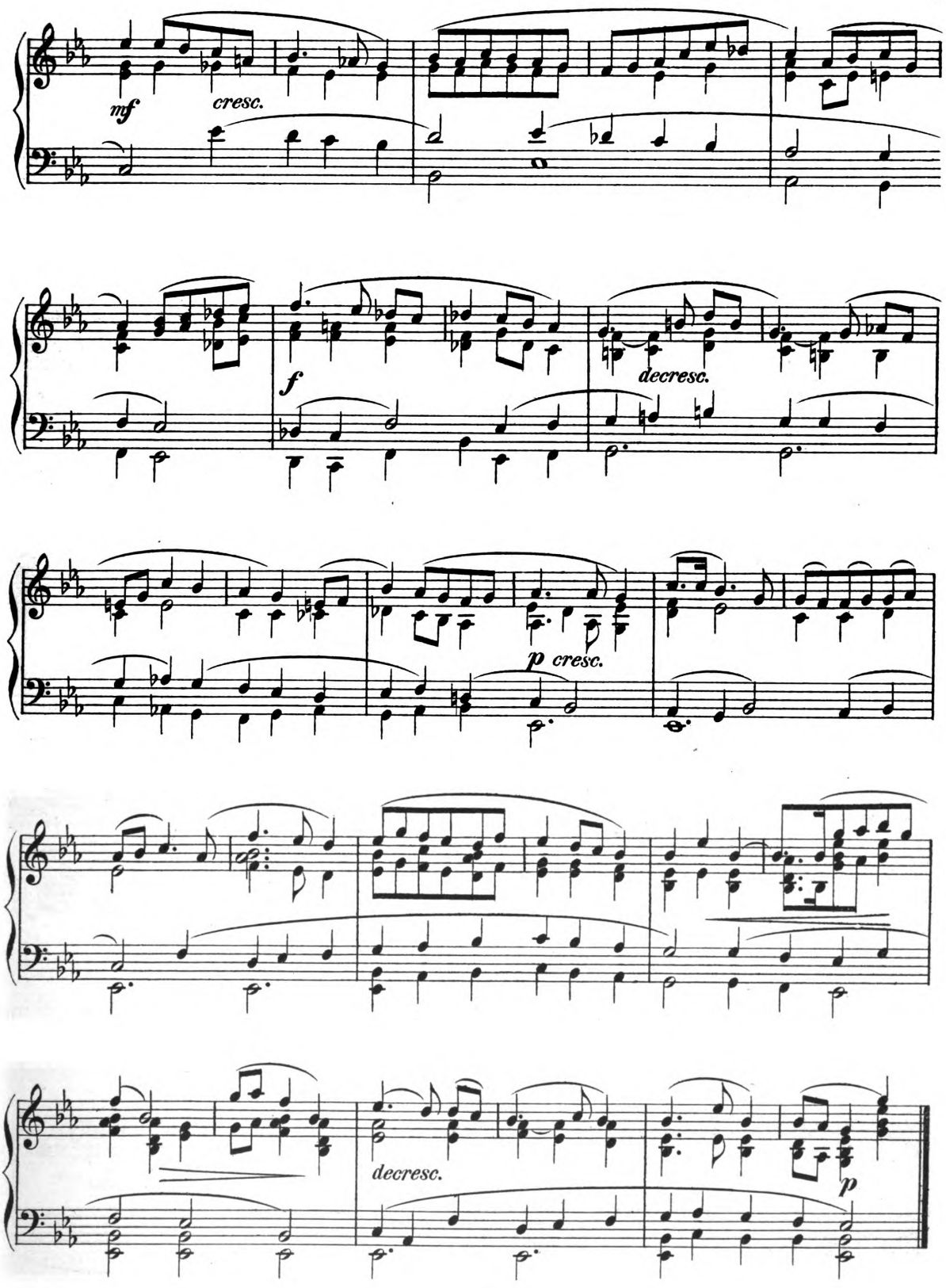
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Gebet.

(Canon in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Prime und in der Vergrösserung.)

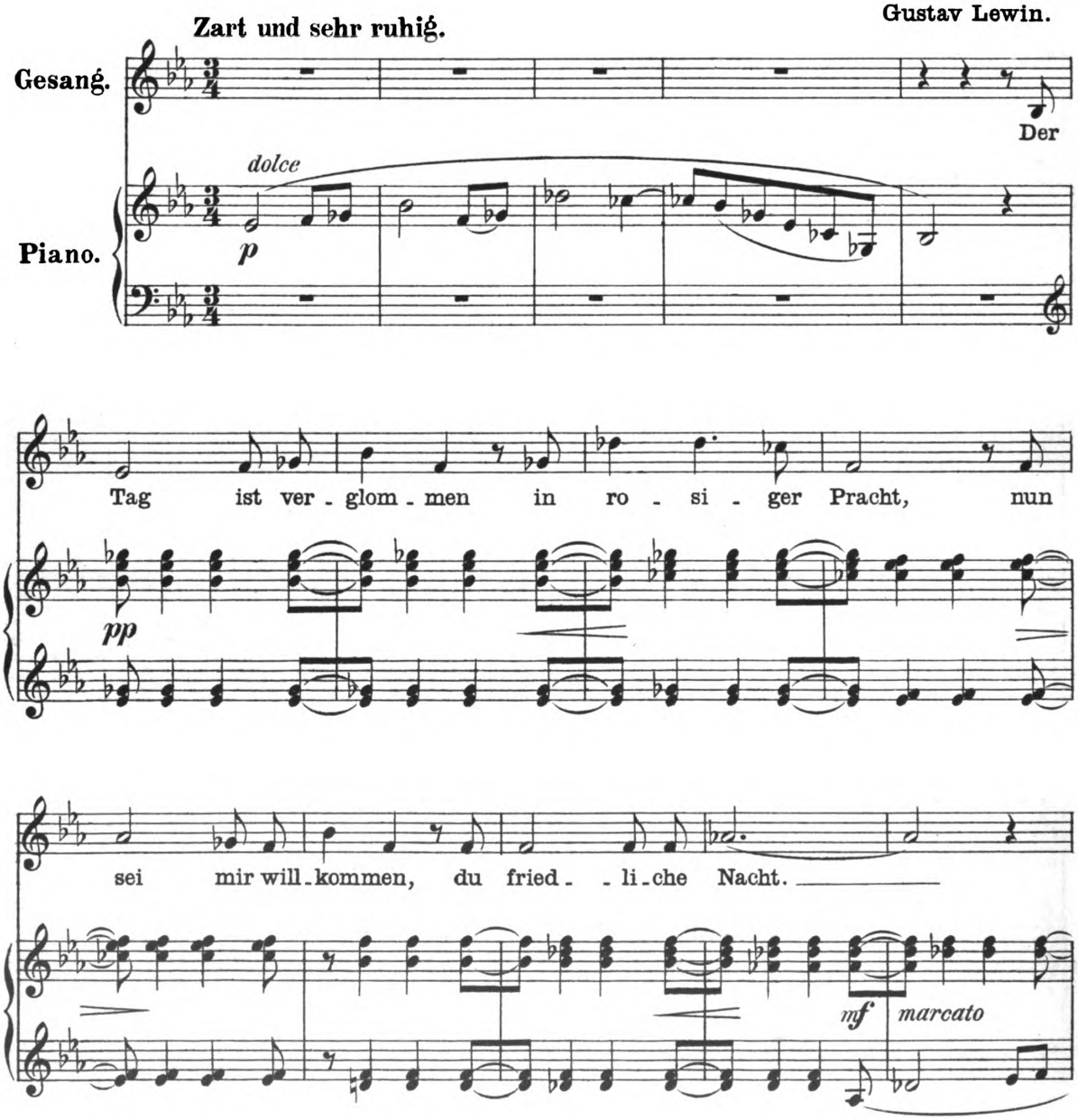
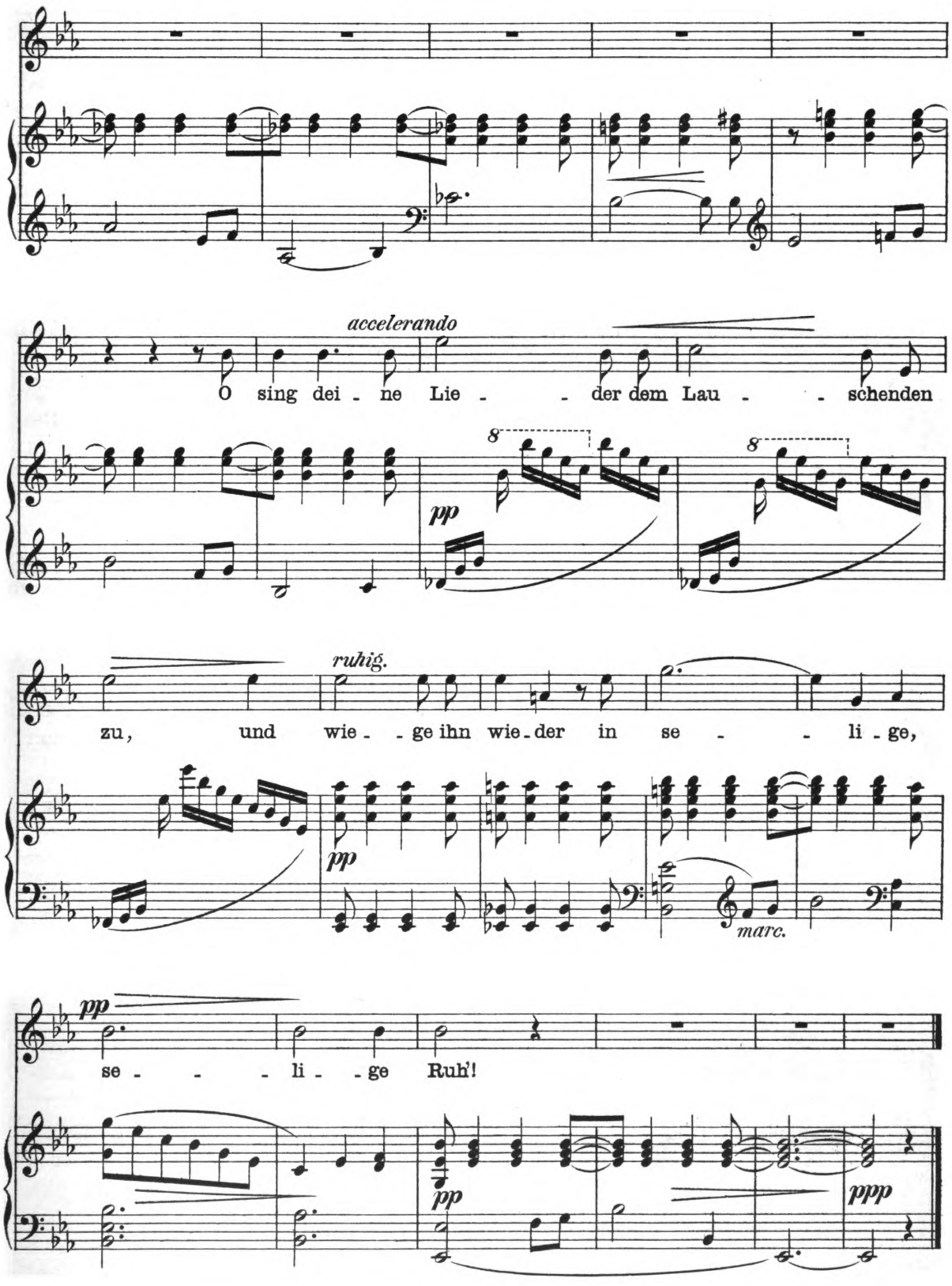
Stephan Krehl.



f
p
cresc.
f decresc.
p dolce
cresc.
f
decresc.
p

mf
cresc.
f
decresc.
p cresc.
decresc.
p

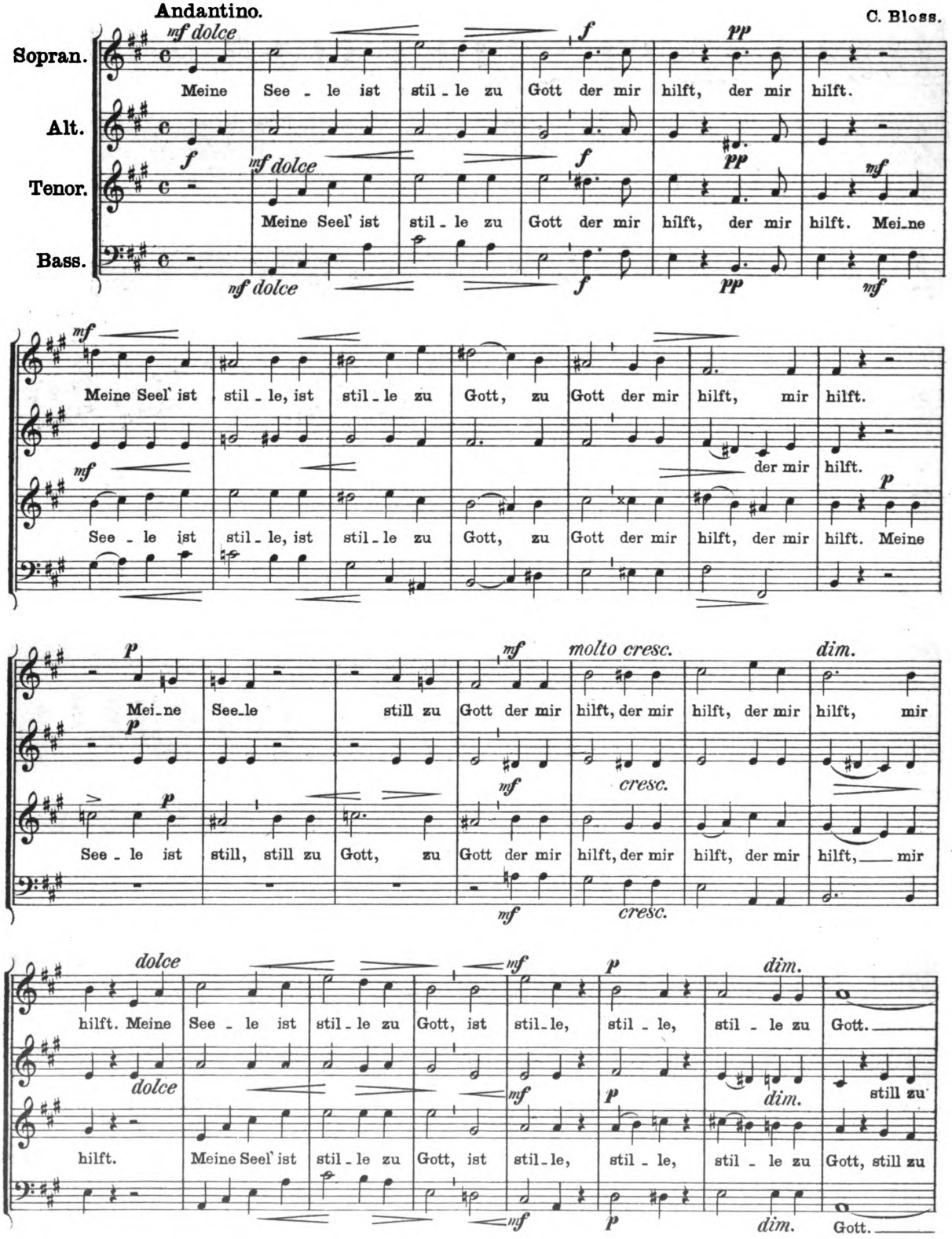
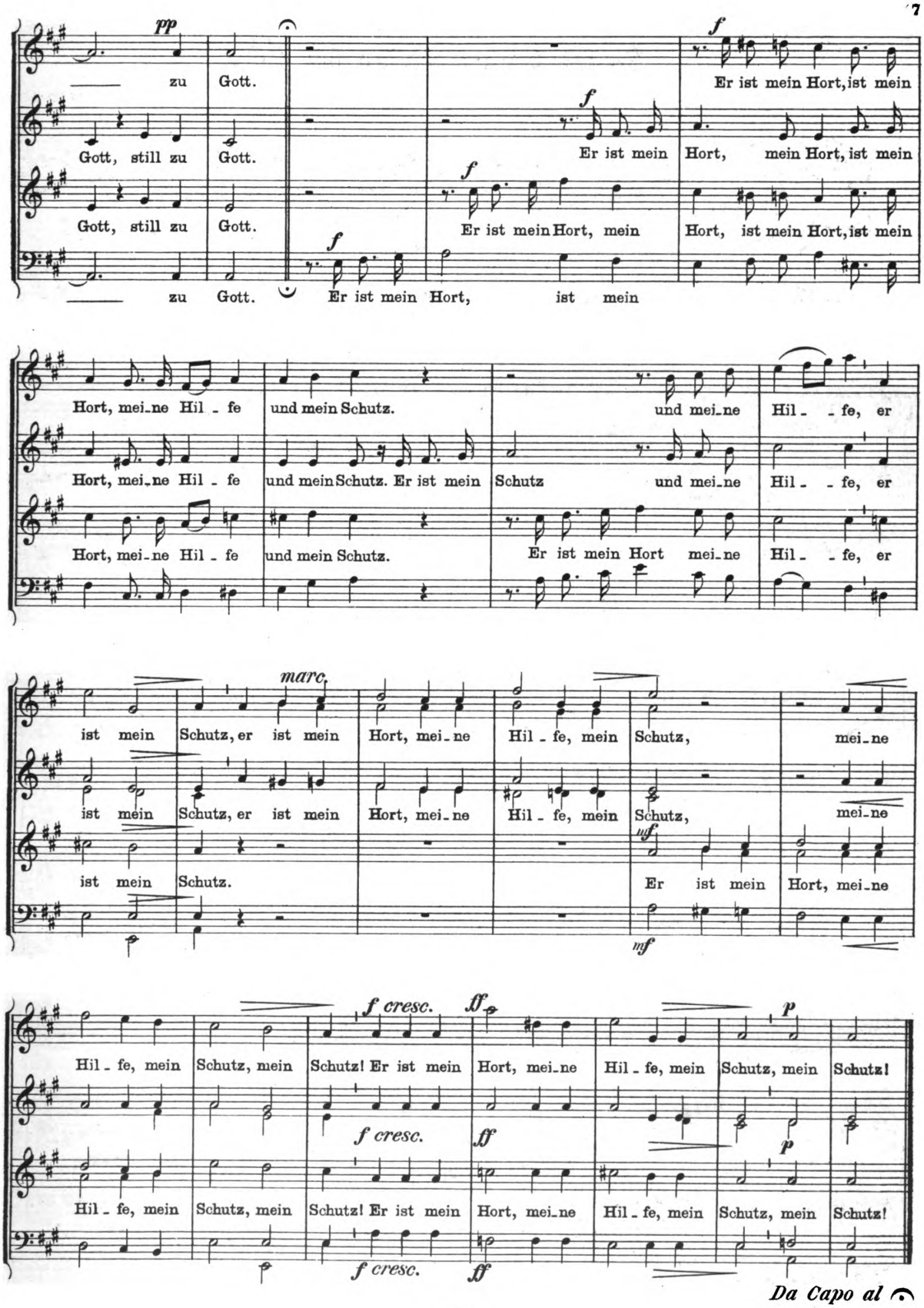
An die Nacht.

(Ernst Ludwig Schellenberg.)

Gustav Lewin.

accelerando
O sing dei - ne Lie - - der dem Lau - - schenden
ruhig.
zu, und wie - - ge ihn wie - der in se - - li - ge,
marc.
se - - - li - ge Ruh'!

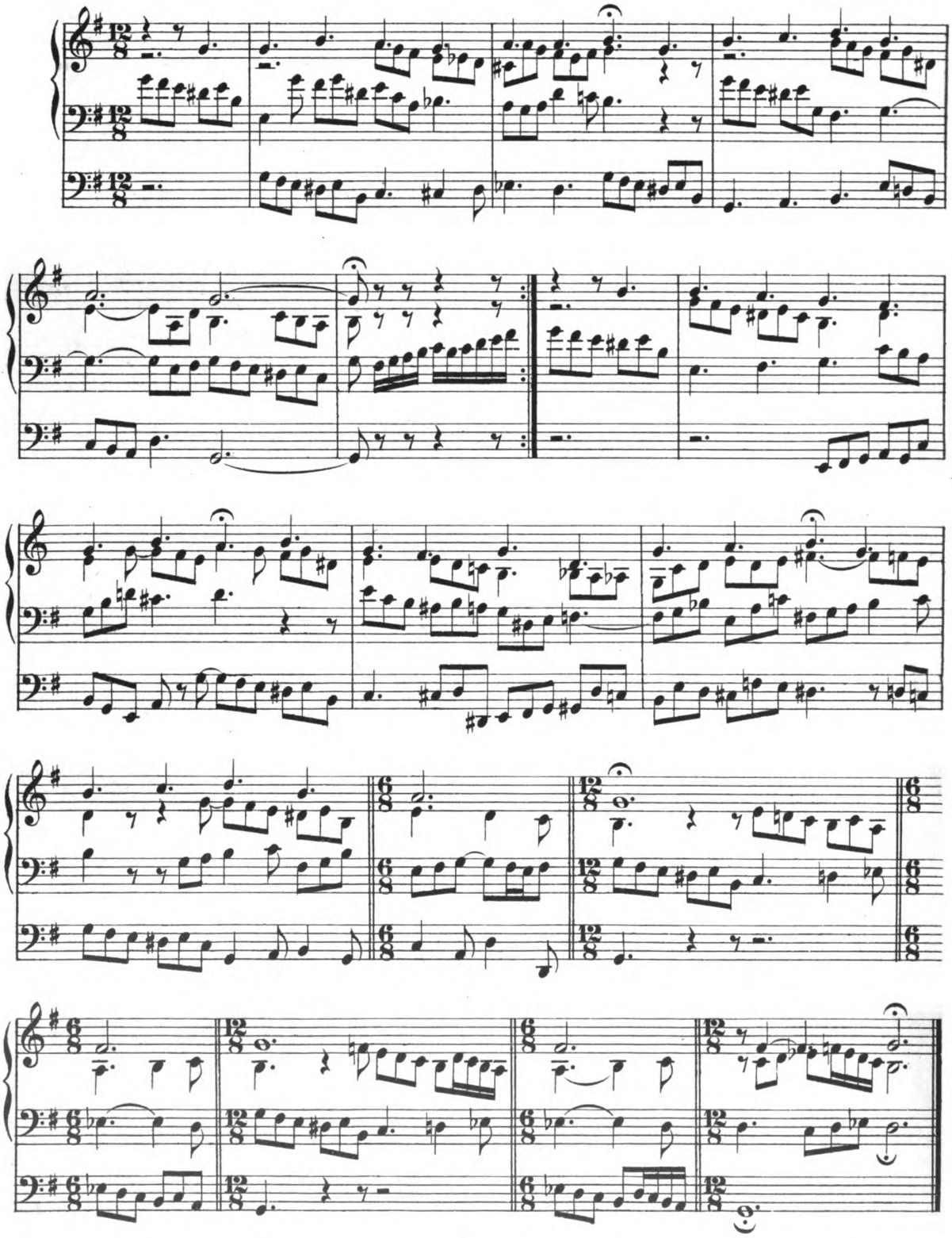
Motette.

Nach Psalm 62.

Andantino. C. Bloss.

pp
zu Gott.
Gott, still zu Gott.
Gott, still zu Gott.
zu Gott.
f
Er ist mein Hort, ist mein
Er ist mein Hort, mein Hort, mein Hort, ist mein Hort, ist mein
Er ist mein Hort, ist mein
Hort, mei_ne Hil - fe und mein Schutz.
und mei_ne Hil - - fe, er
Hort, mei_ne Hil - fe und mein Schutz. Er ist mein Schutz und mei_ne Hil - - fe, er
Hort, mei_ne Hil - fe und mein Schutz.
Er ist mein Hort mei_ne Hil - - fe, er
marc.
ist mein Schutz, er ist mein Hort, mei_ne Hil - fe, mein Schutz, mei_ne
ist mein Schutz, er ist mein Hort, mei_ne Hil - fe, mein Schutz, mei_ne
ist mein Schutz.
Er ist mein Hort, mei_ne
mf
f cresc.
ff
p
Hil - fe, mein Schutz, mein Schutz! Er ist mein Hort, mei_ne Hil - fe, mein Schutz, mein Schutz!
Hil - fe, mein Schutz, mein Schutz! Er ist mein Hort, mei_ne Hil - fe, mein Schutz, mein Schutz!

Da Capo al 𝄐

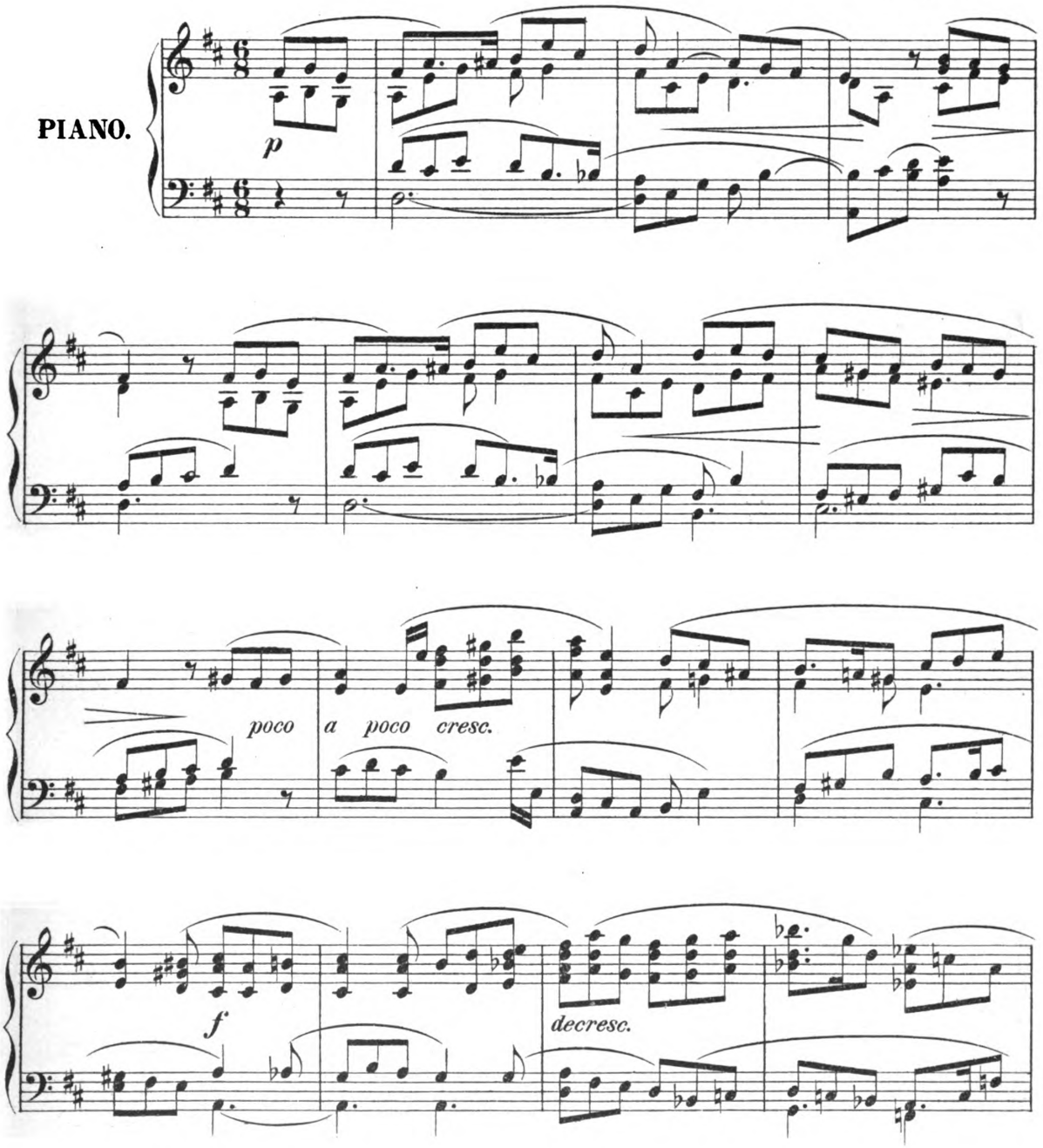
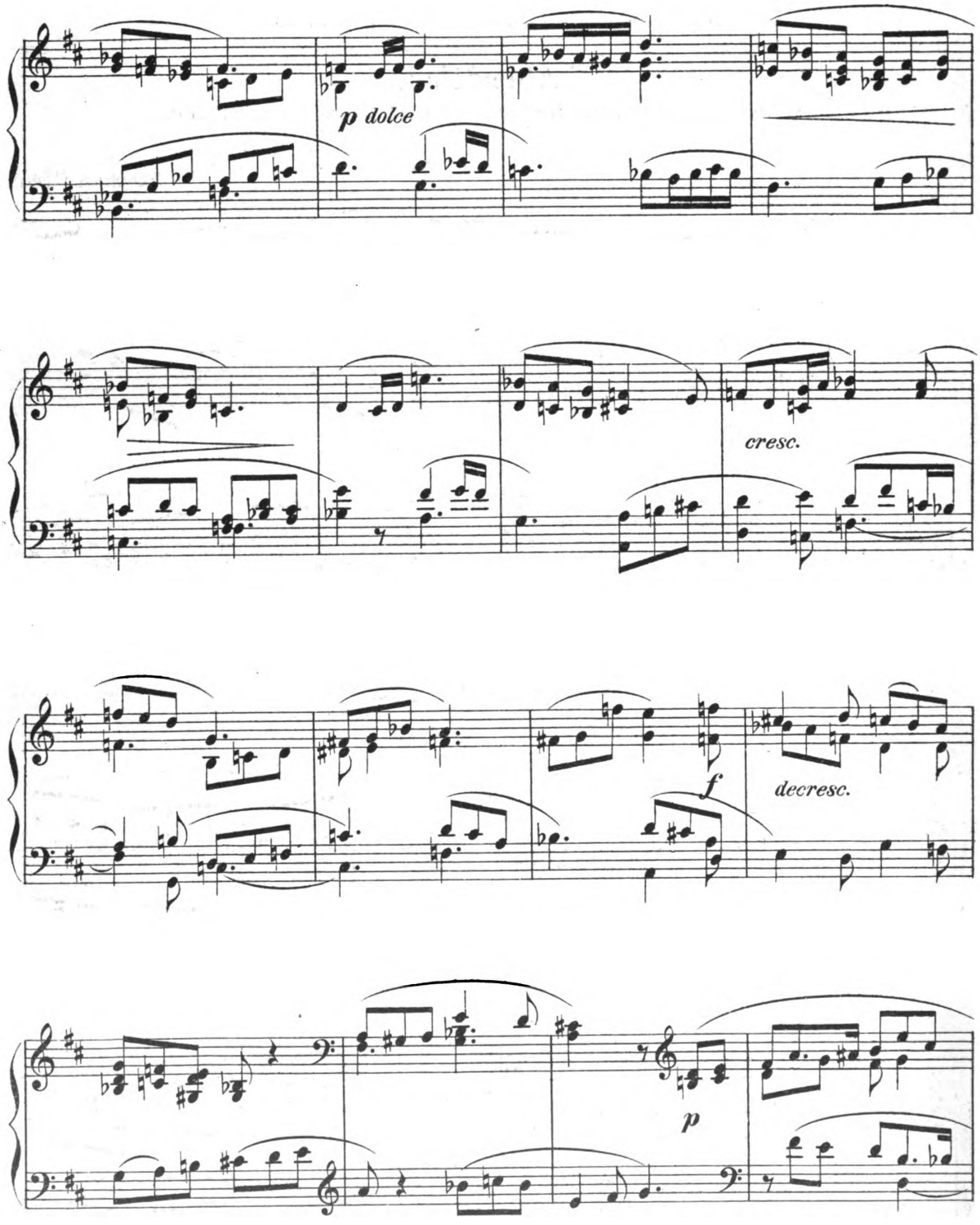
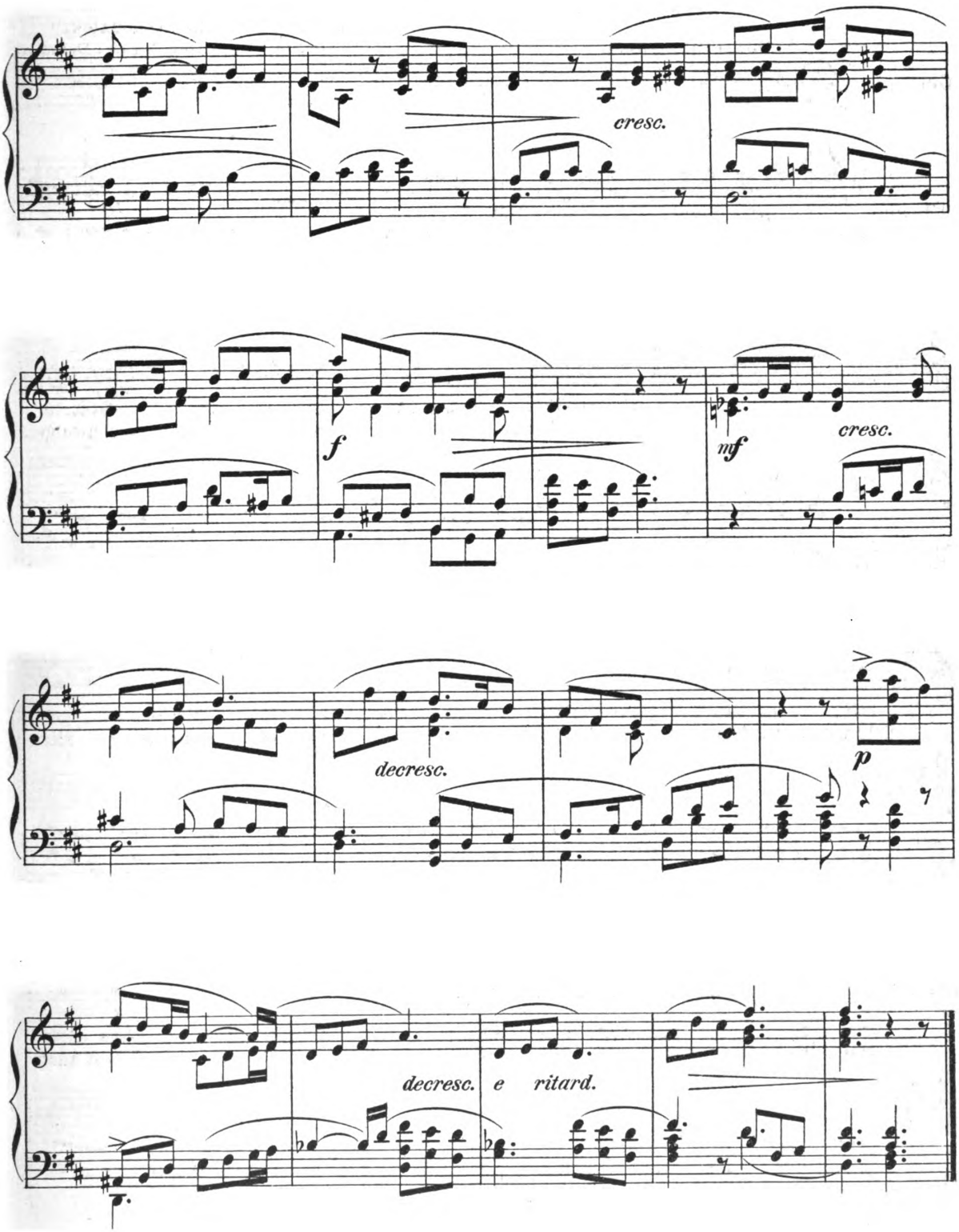
Es ist gewisslich an der Zeit.

Th. Forchhammer.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

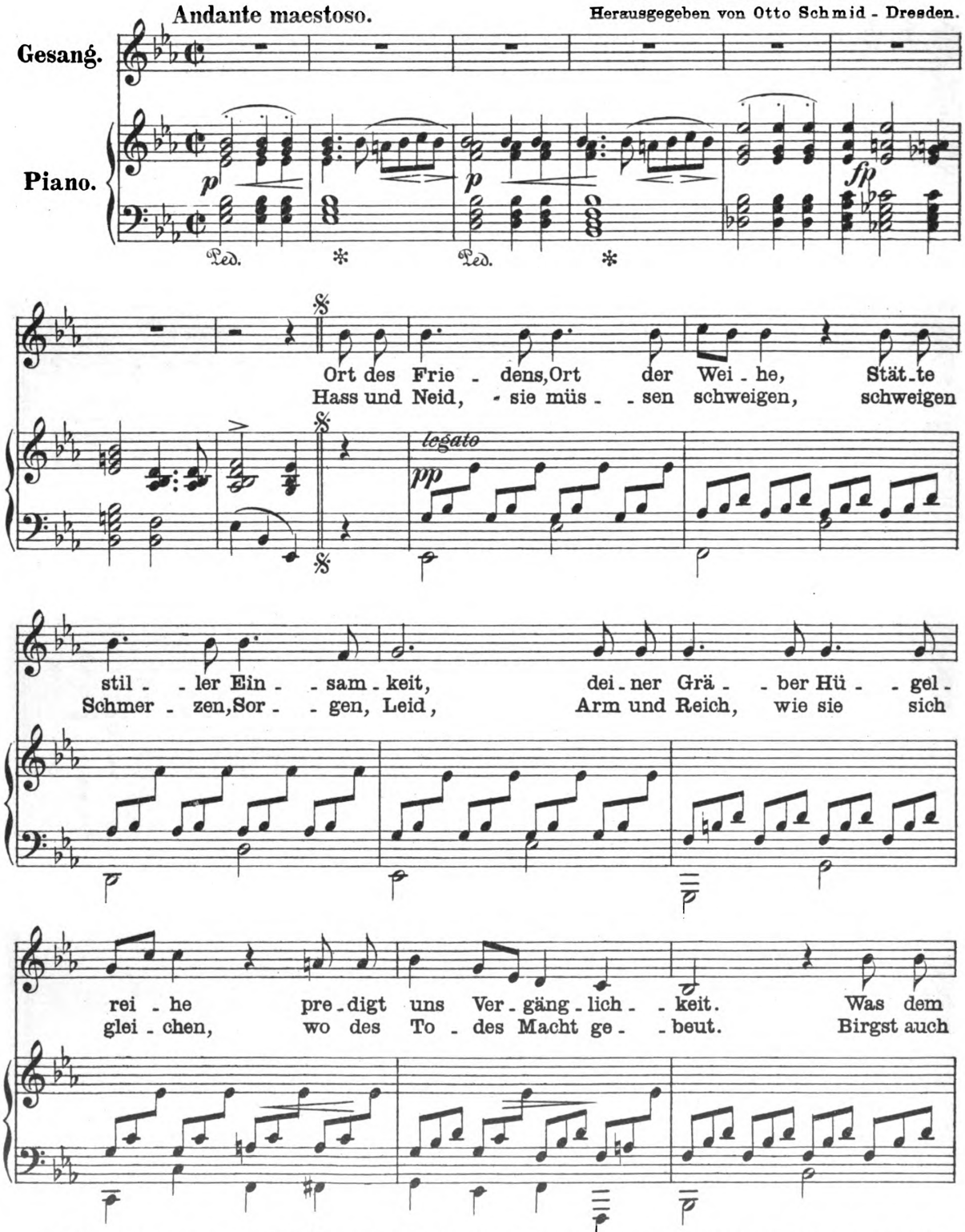
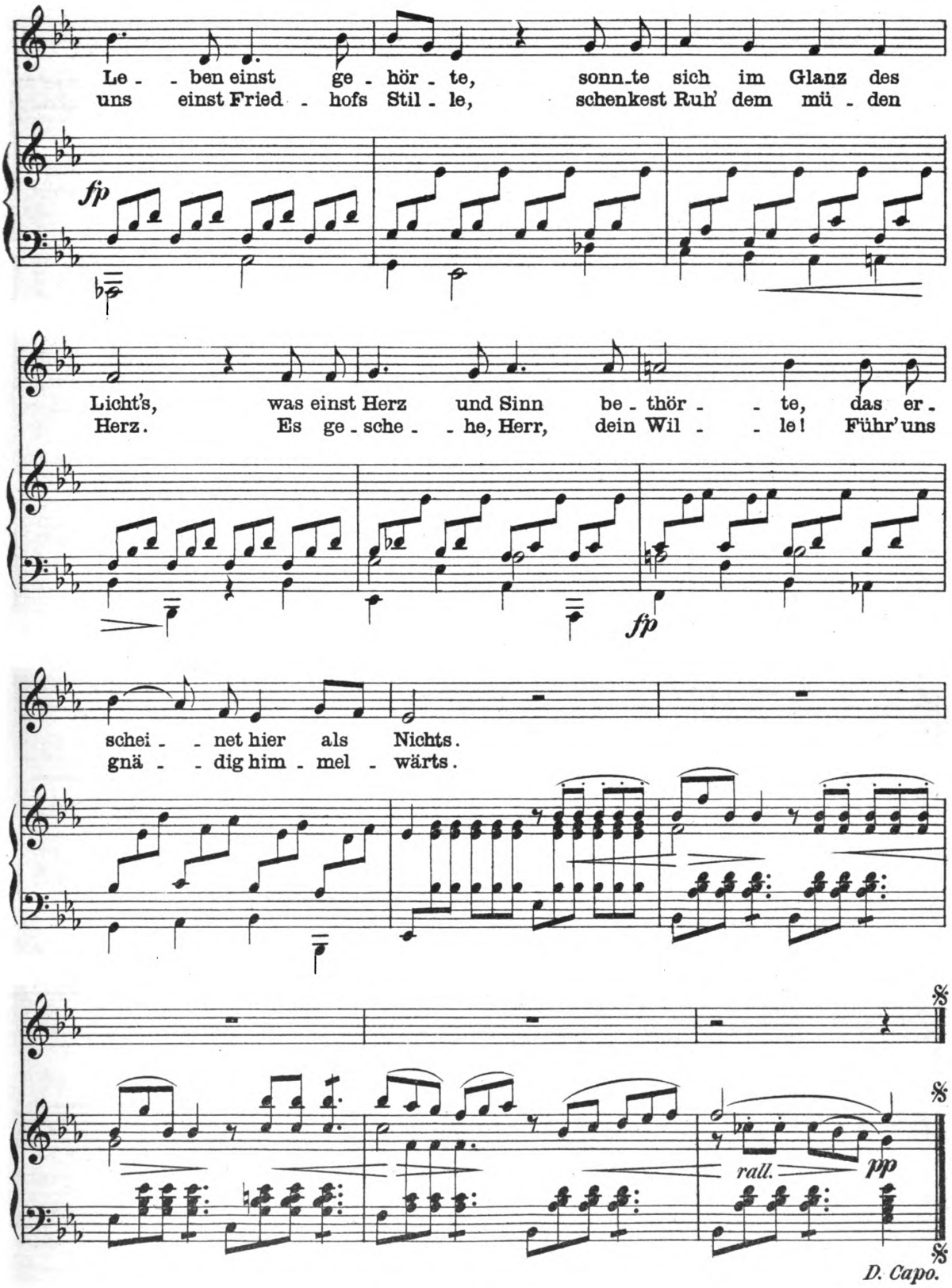
Abendlied.

(Canon in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Secunde.)

Stephan Krehl.

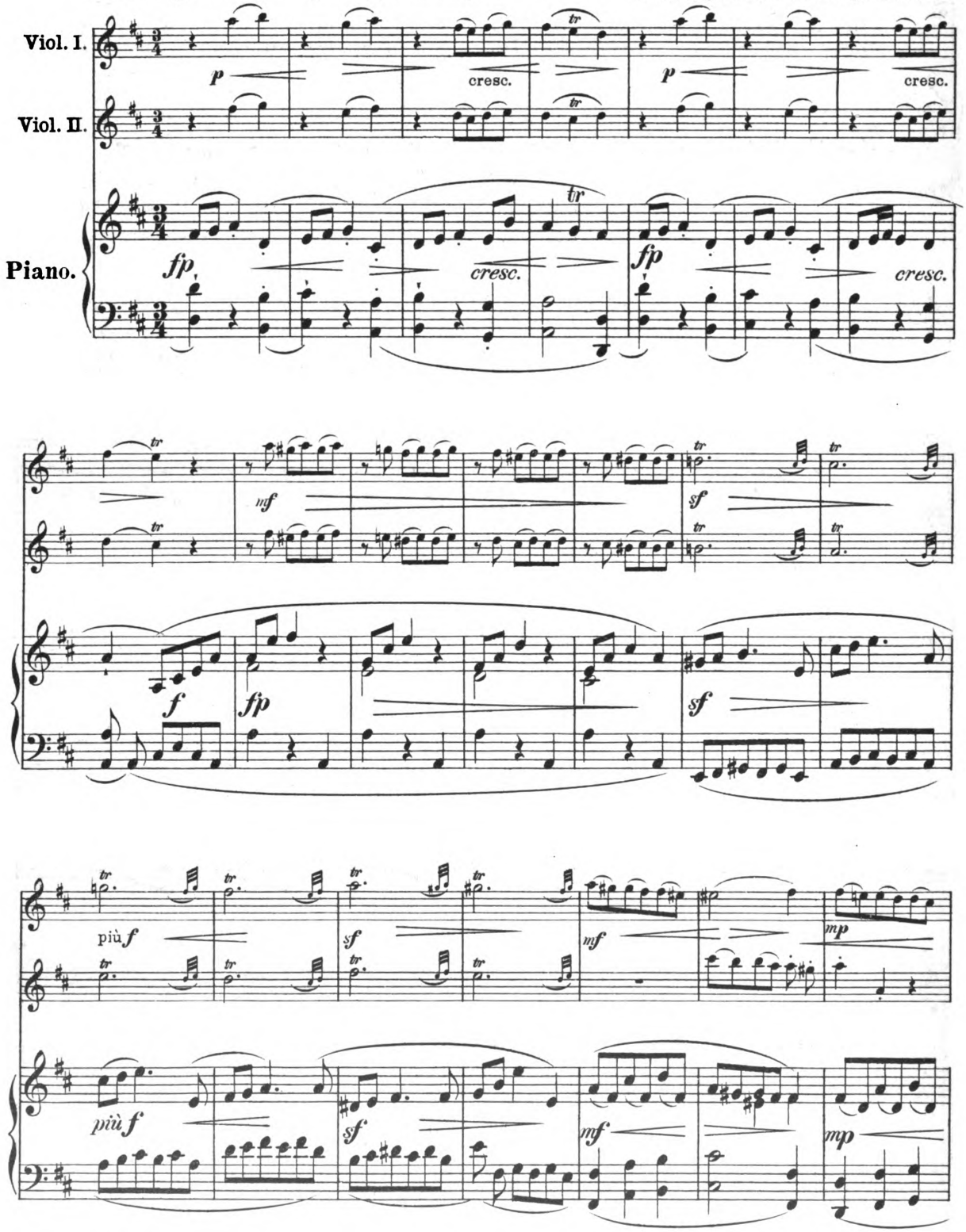
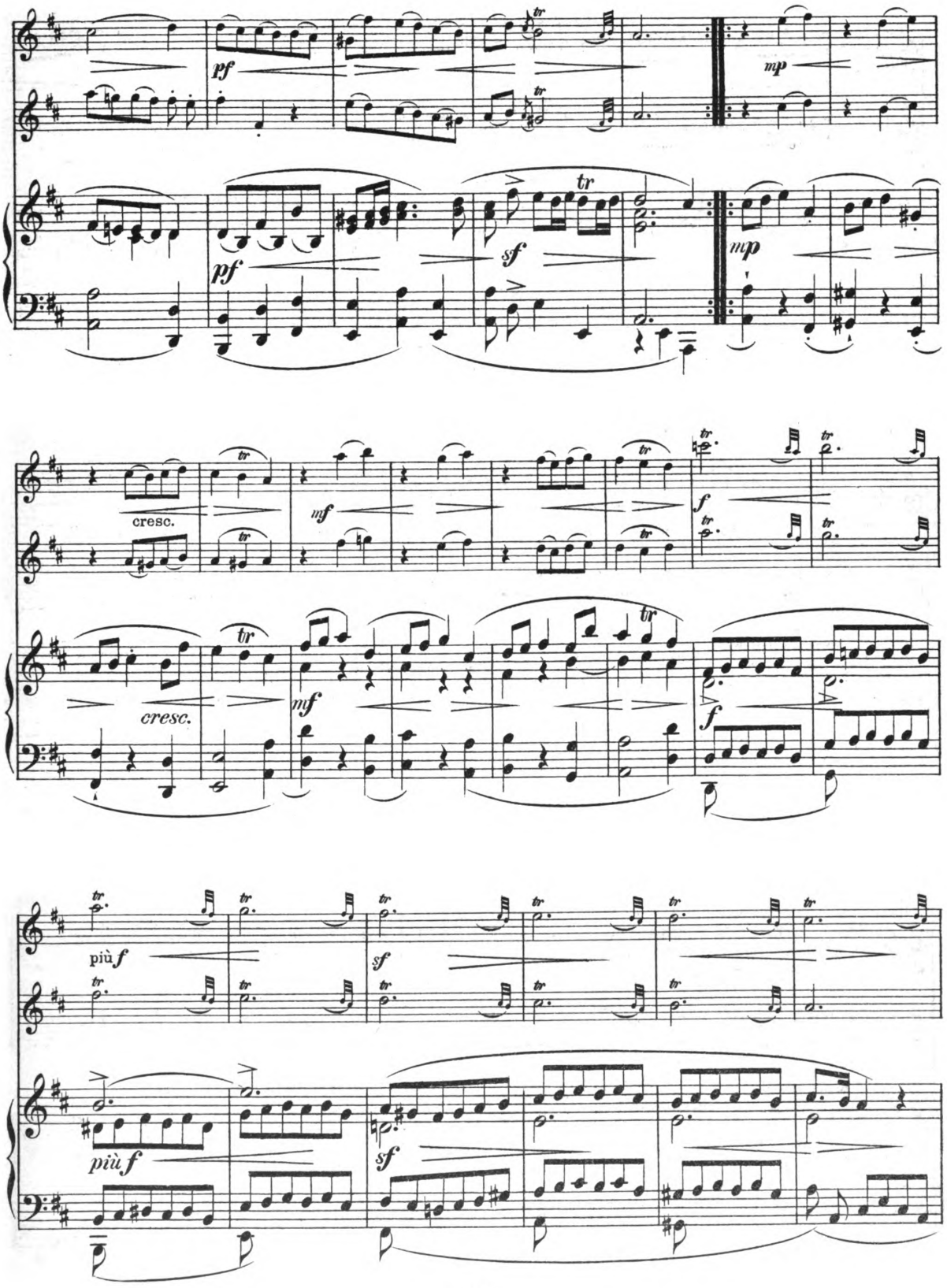
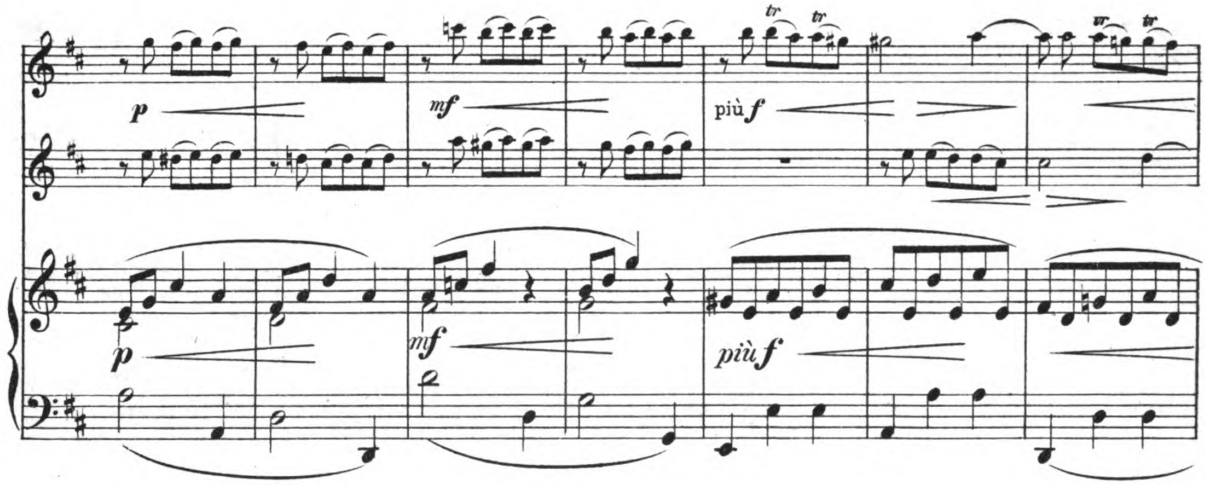
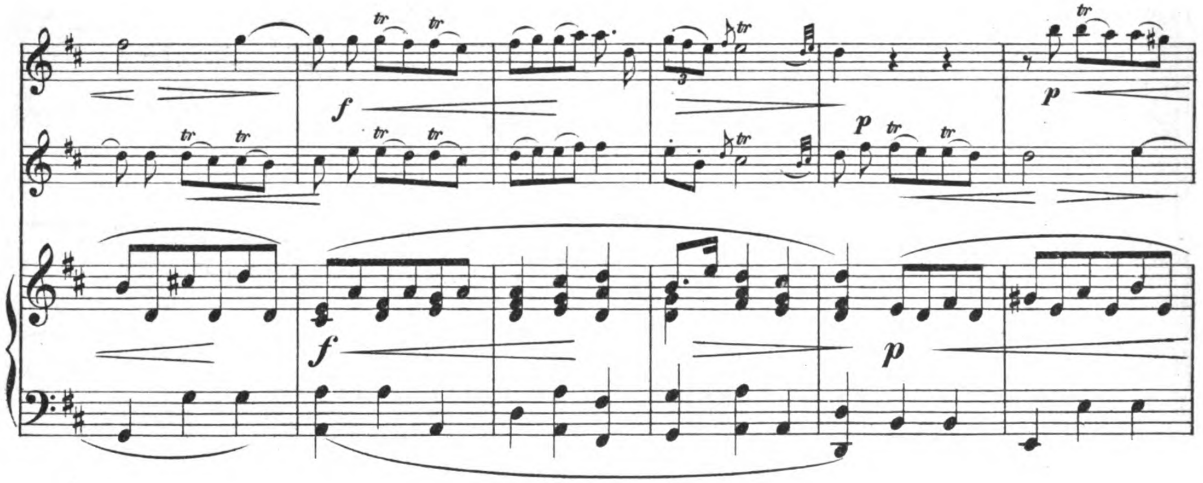
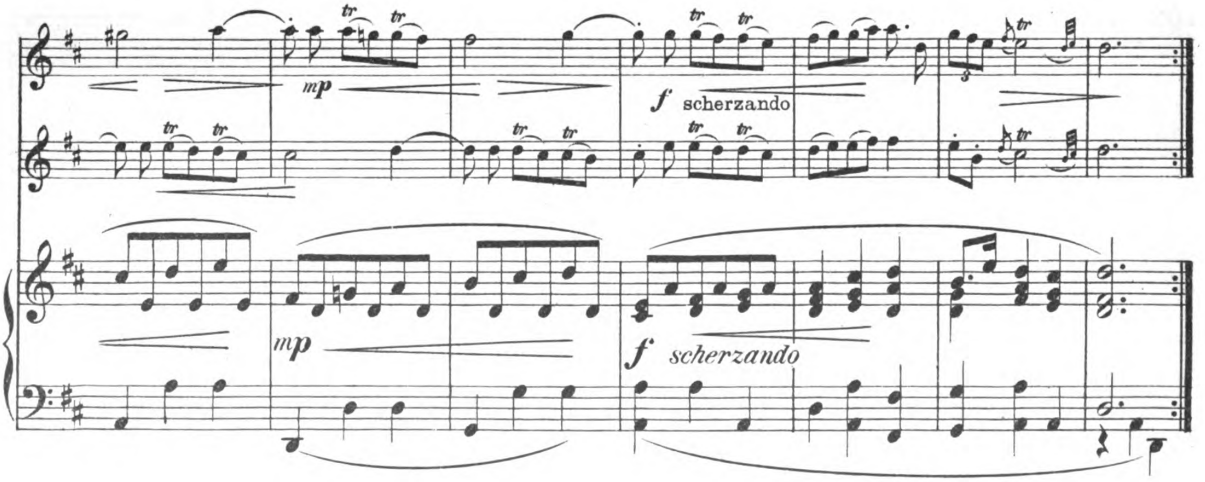
PIANO.

p dolce
cresc.
f
decresc.
p

cresc.
f
mf
cresc.
decresc.
p
decresc.
e
ritard.

Auf dem Friedhof.

Johann Emanuel Doležálek.*)
Herausgegeben von Otto Schmid - Dresden.

*) Geb. 22. Mai 1780 zu Chotěboř i/B., gest. 23. Juli 1858 in Wien, war sein Lebelang ein begeisterter Verehrer Beethovens und genoss die Bekanntschaft und Freundschaft dieses Meisters bis an dessen Tod.

Le - - ben einst ge - hör - te, sonn-te sich im Glanz des
uns einst Fried - hofs Stil - le, schenkest Ruh' dem mü - den
fp
Licht's, was einst Herz und Sinn be - thör - - te, das er -
Herz. Es ge - sche - - he, Herr, dein Wil - - le! Führ' uns
fp
schei - - net hier als Nichts.
gnä - - dig him - mel - wärts.
rall.
pp
D. Capo.

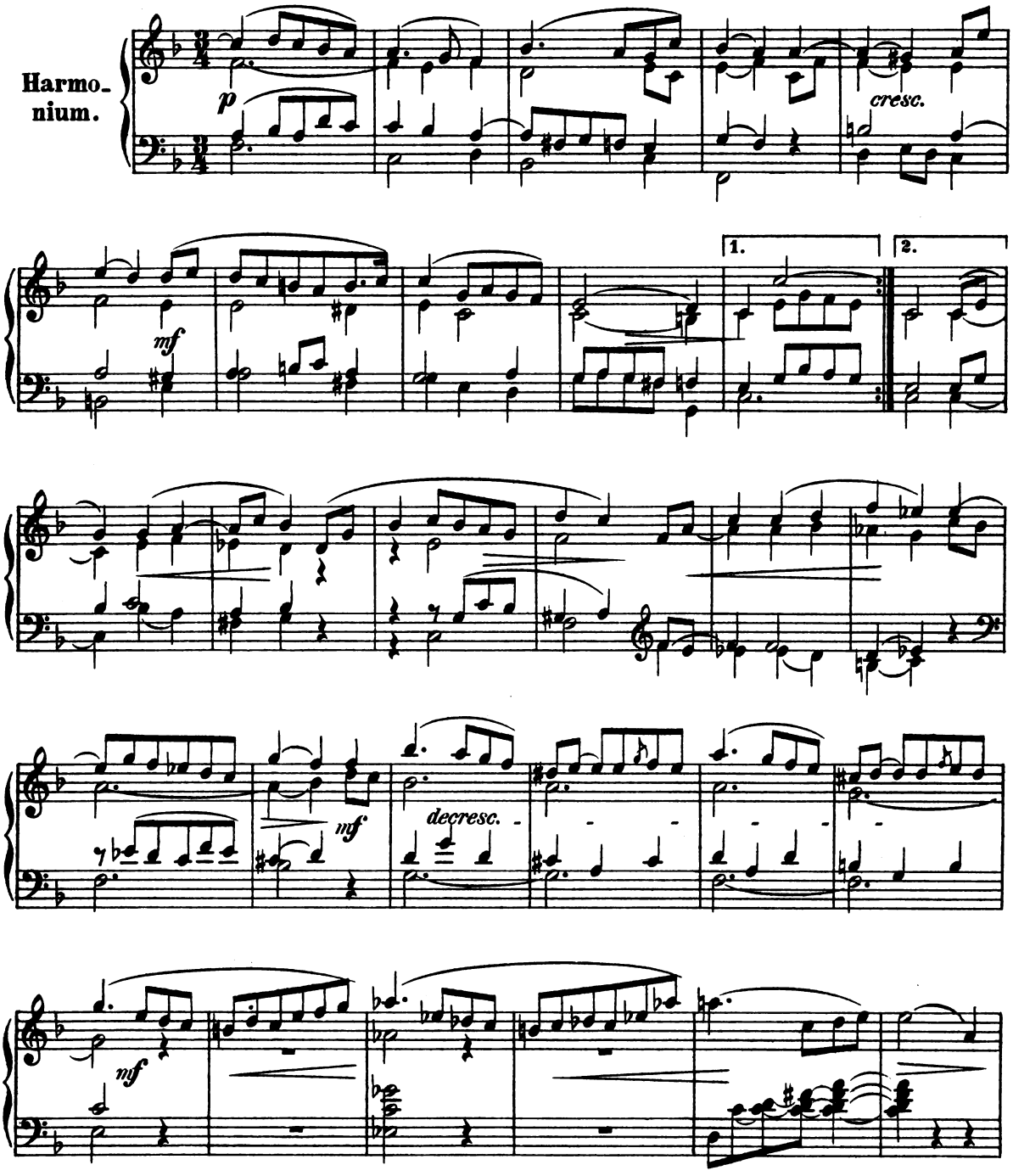
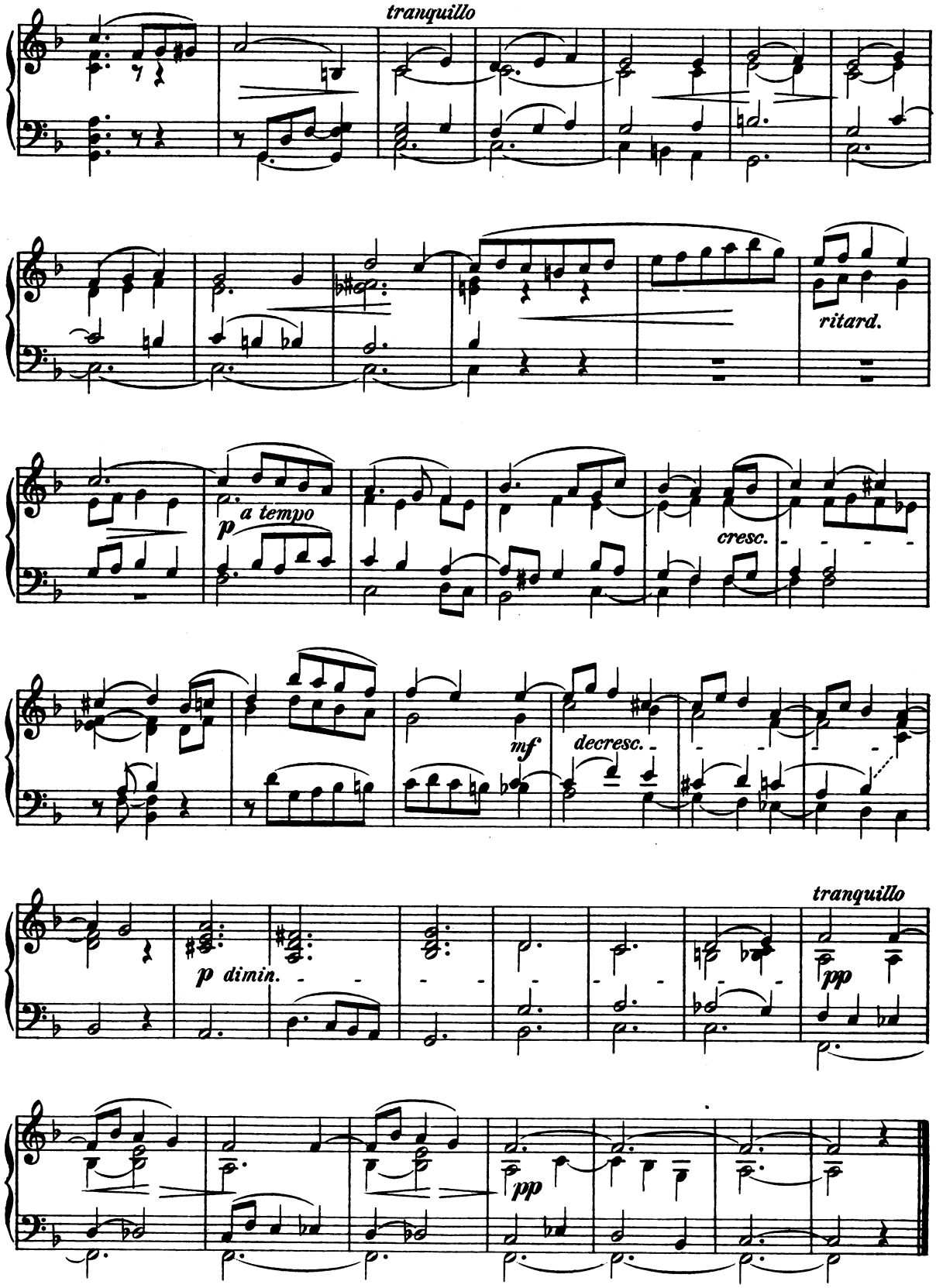
Trio-Sonate.

Giuseppe Tartini.
Herausgegeben von Dr. Hugo Riemann.

Presto[+)] **(piu tosto Allegretto) [Minuetto].**

[+)] Aus der VI. Trio-Sonate von Giuseppe Tartini Op. 3.

pf
pf
sf
mp
mp
cresc.
cresc.
mf
mf
f
f
più f
più f
sf
sf

Fine.

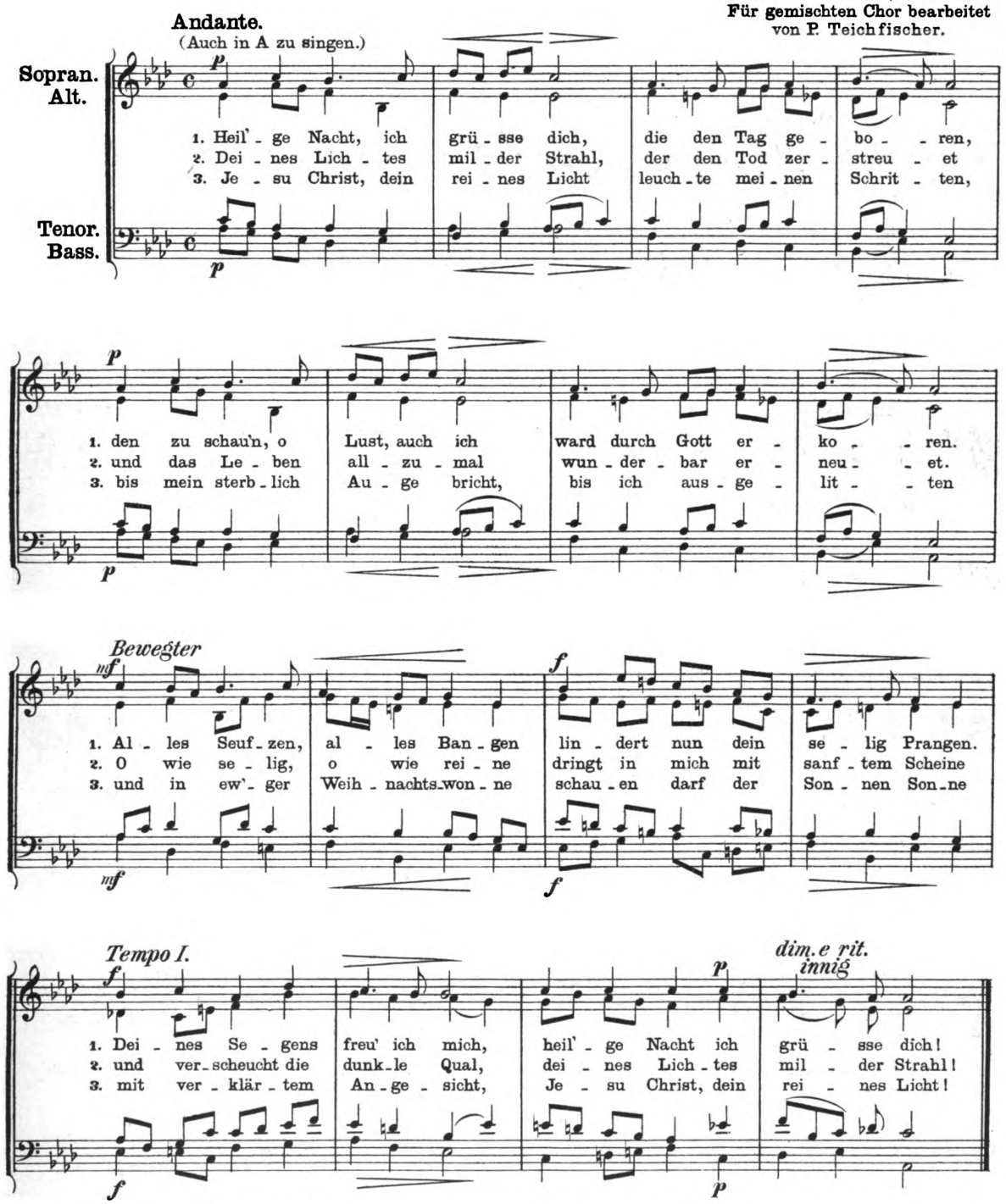
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Andante. *)

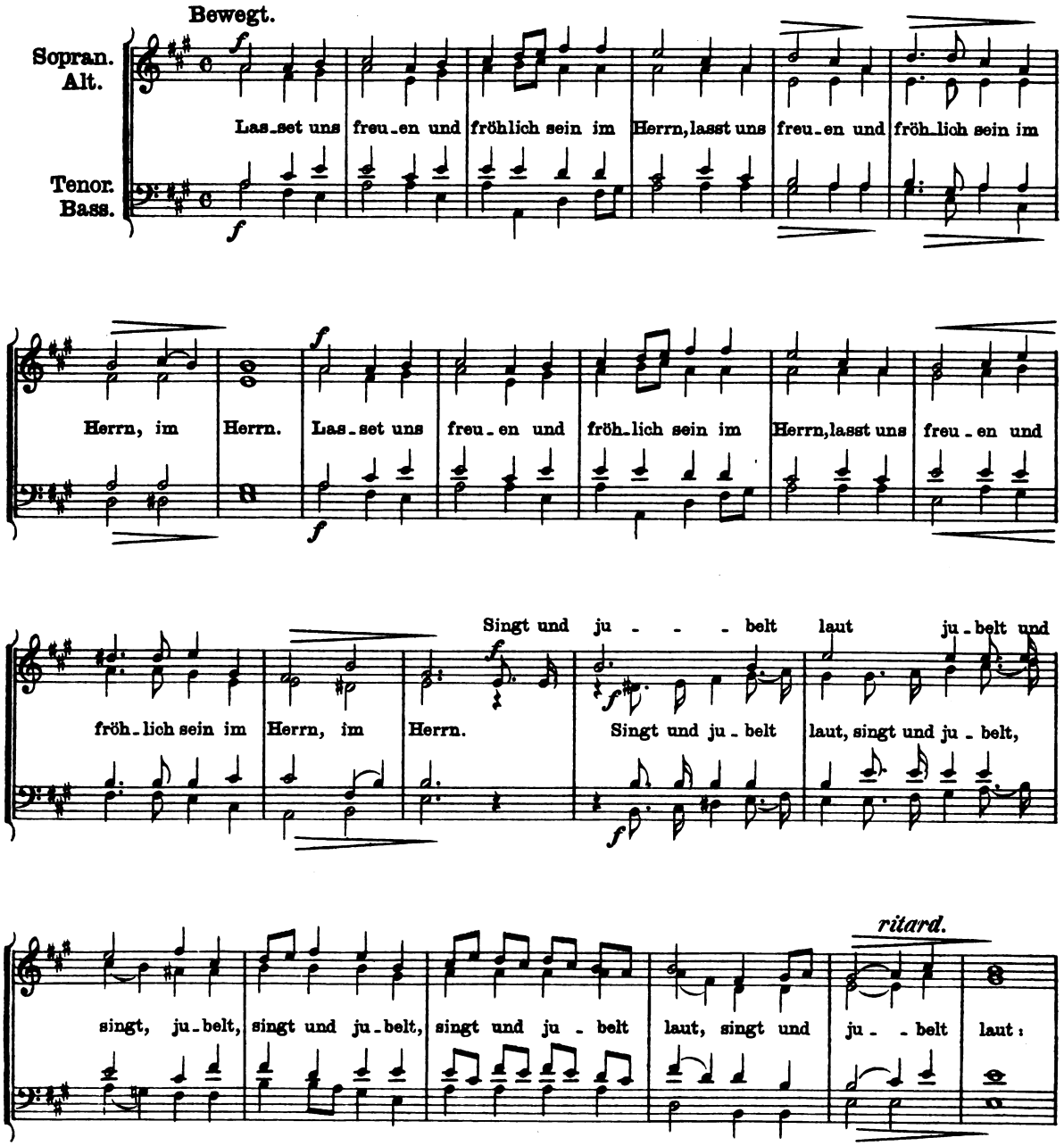
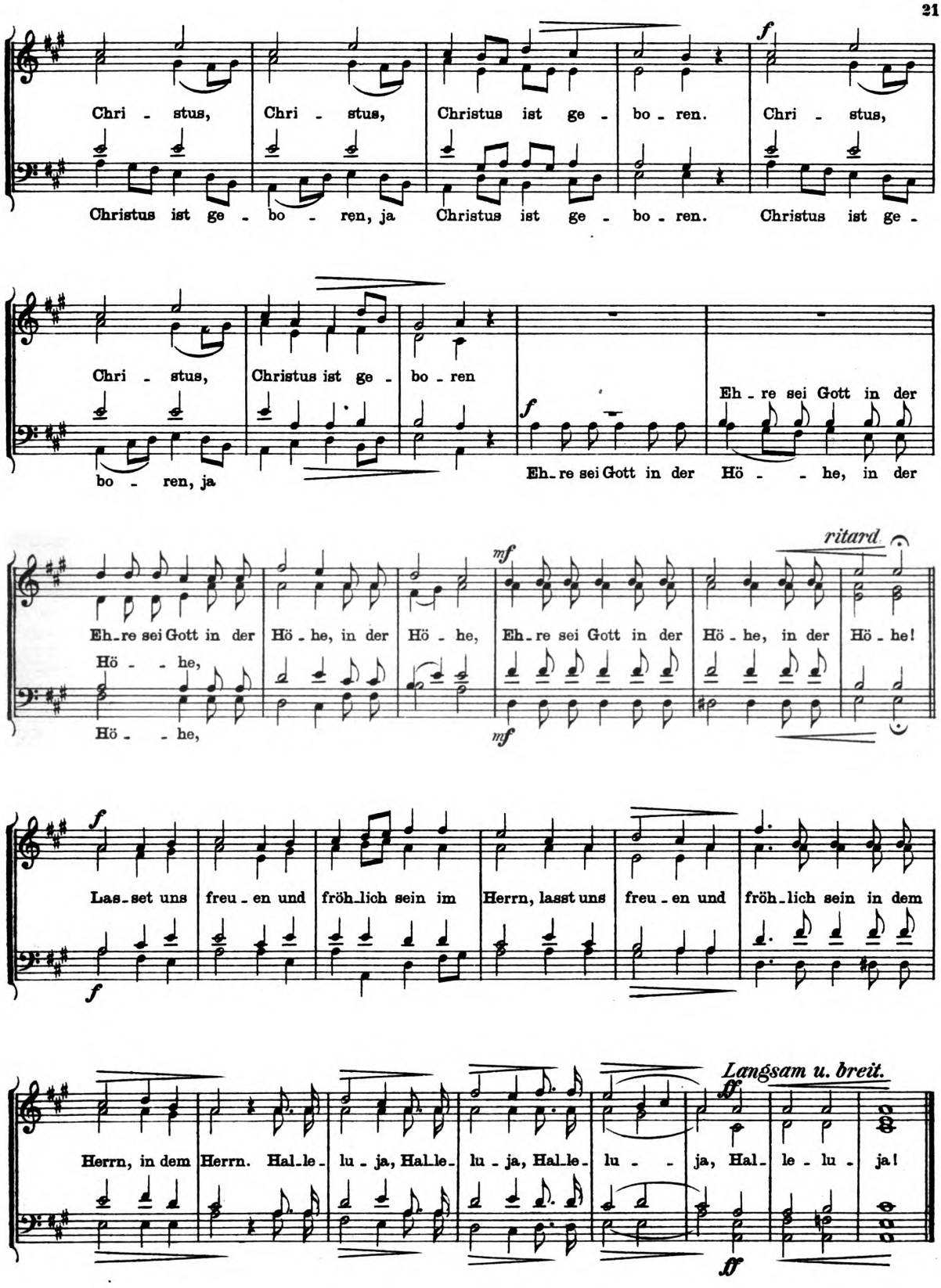
Camillo Schumann, Op. 30 II.

*) Aus der Suite Nº II für Harmonium.

tranquillo
ritard.
p a tempo
cresc.
mf
decresc.
p dimin.
tranquillo
pp
pp

Christnacht.

(W. Osterwald.)

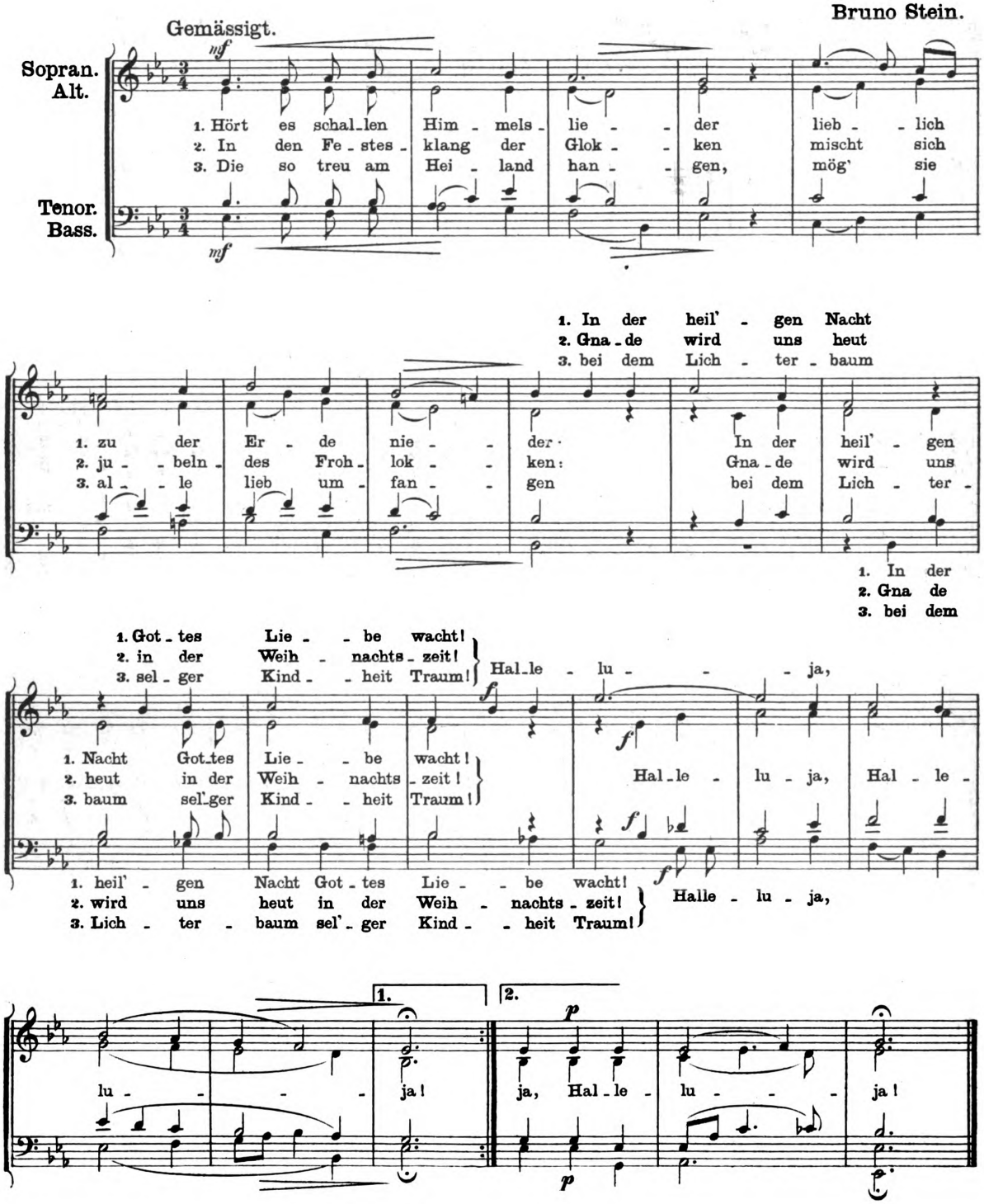
J. W. Frank. (17. Jahrh.)
Für gemischten Chor bearbeitet
von P. Teichfischer.

Fröhliche Weihnacht.

Motette.

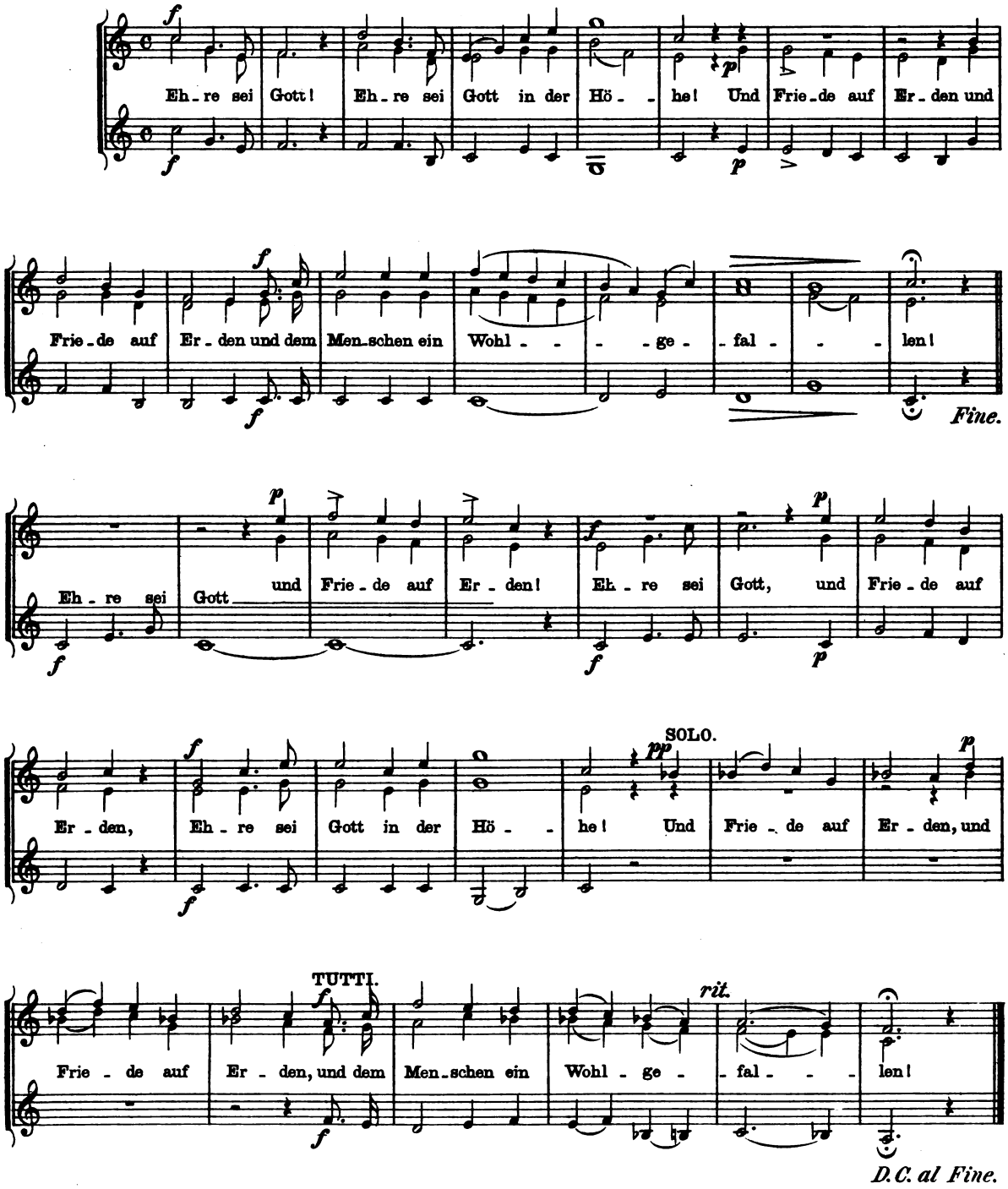
P. Krienke, Op. 24.

Chri - stus, Chri - stus, Christus ist ge - bo - ren. Chri - stus,
Christus ist ge - bo - ren, ja Christus ist ge - bo - ren. Christus ist ge -
Chri - stus, Christus ist ge - bo - ren
bo - ren, ja
Eh - re sei Gott in der
Eh - re sei Gott in der Hö - - he, in der
ritard.
Eh - re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he, Eh - re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he!
Hö - - he,
Hö - - he,
Las - set uns freu - en und fröh - lich sein im Herrn, lasst uns freu - en und fröh - lich sein in dem
Herrn, in dem Herrn. Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!
Langsam u. breit.

Weihnachtszeit.

(Julius Gersdorff.)

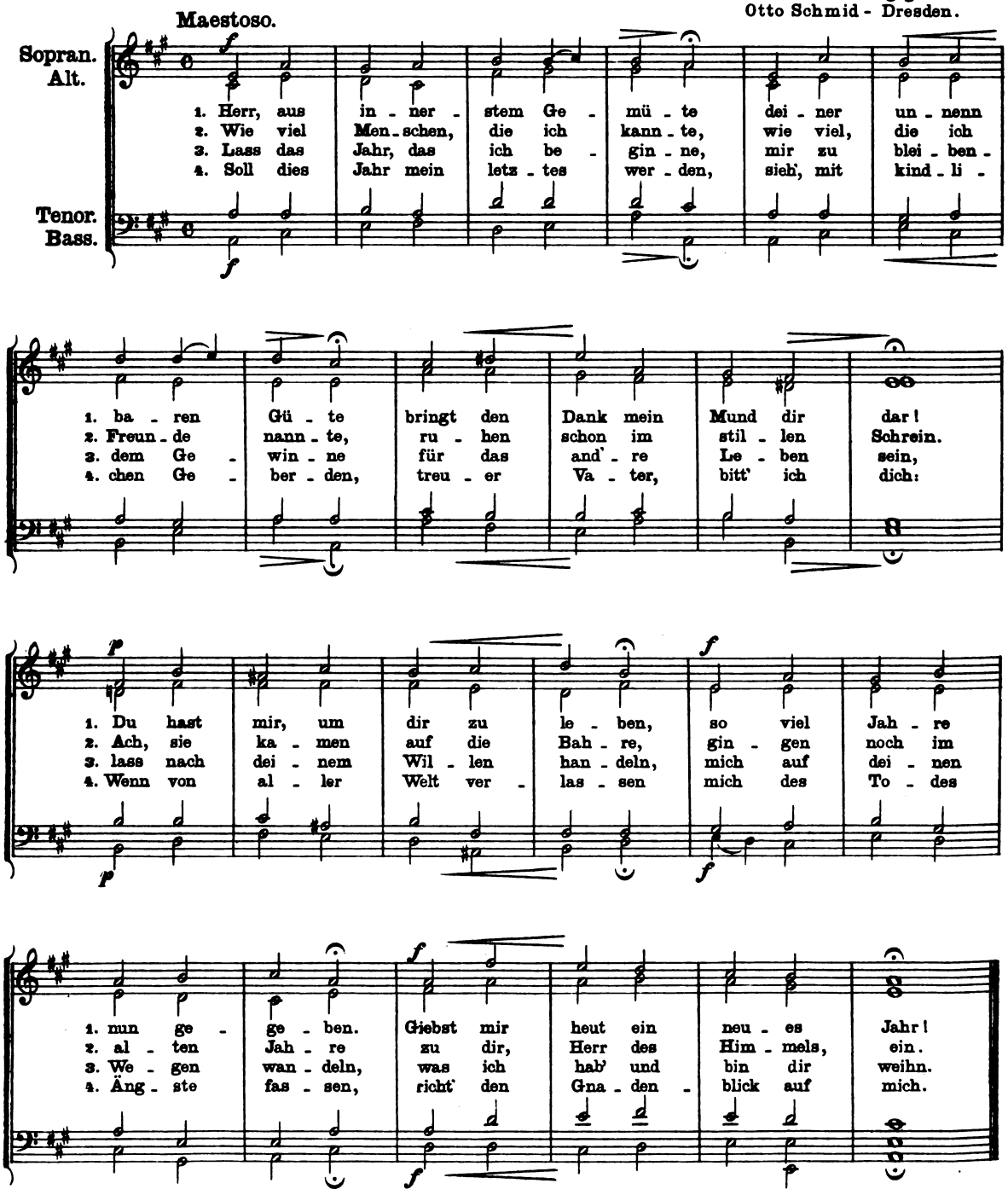
Bruno Stein.

Ehre sei Gott in der Höhe!

Weihnachtsgesang für 3stimmigen Frauen- oder Knabenchor.

Heinr. Rohde.

Beim Beginne des neuen Jahres.

(Nach Michael Denis.)

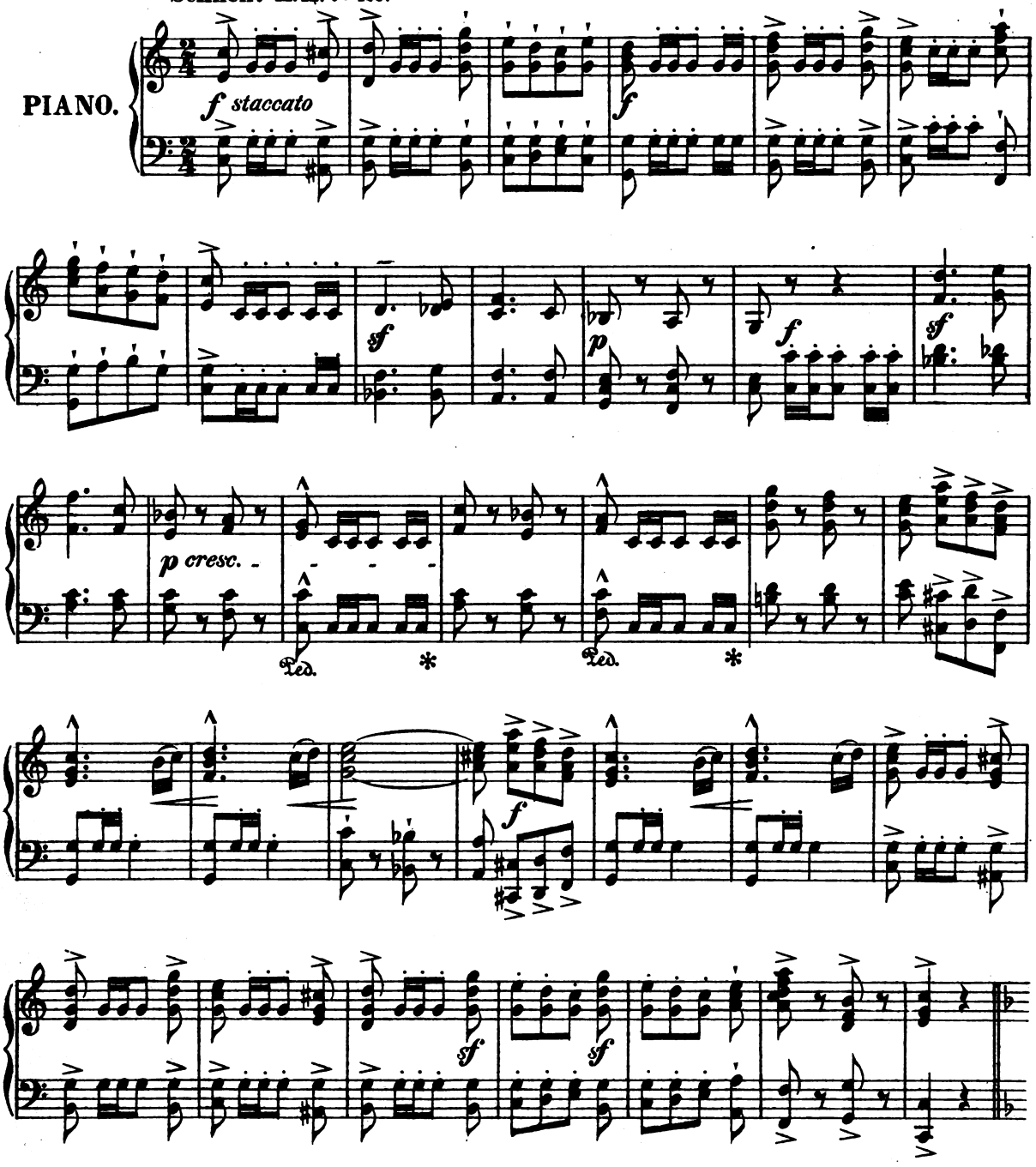
Johann Emanuel Doležálek.
Bearbeitet und herausgegeben von
Otto Schmid - Dresden.

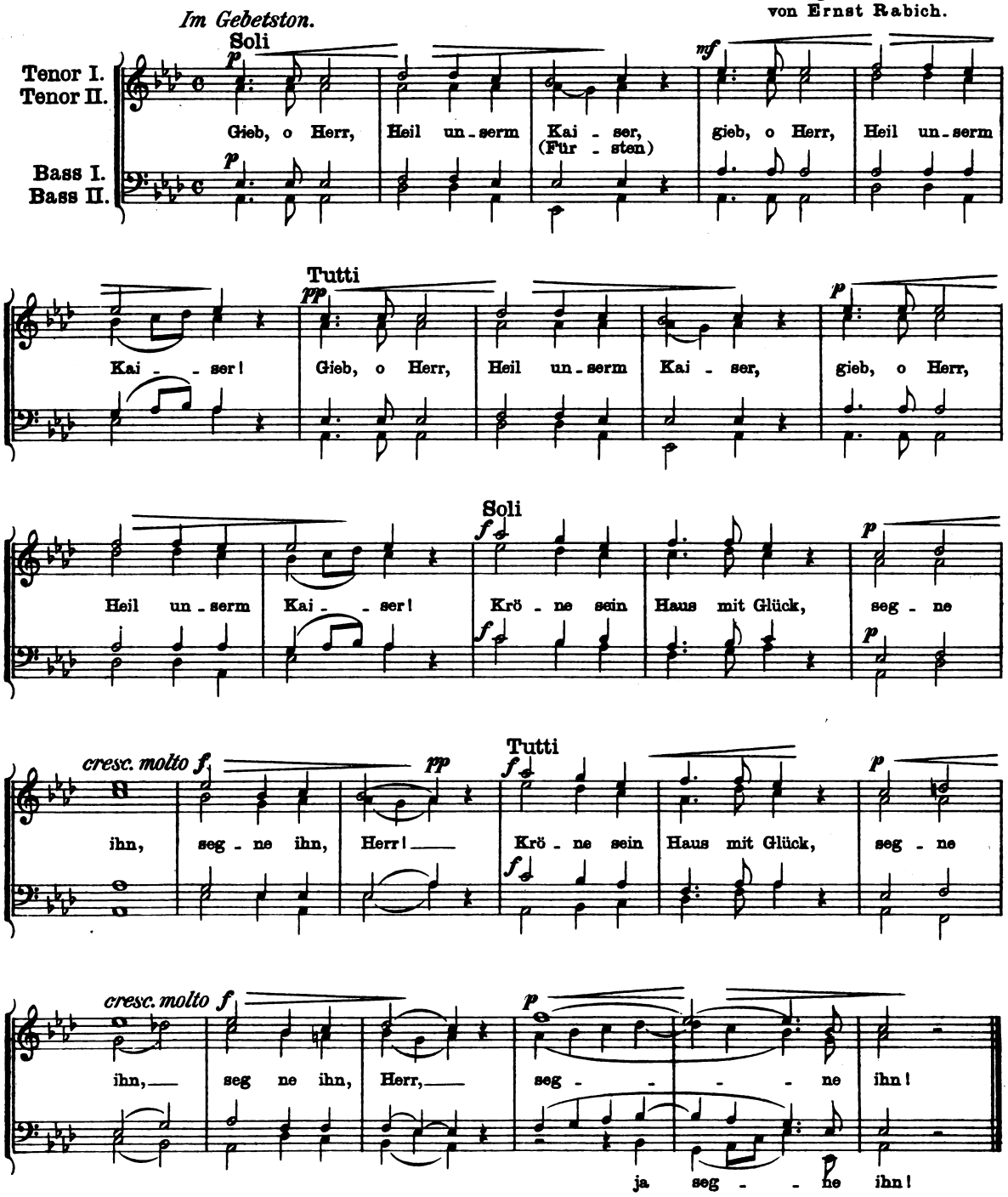


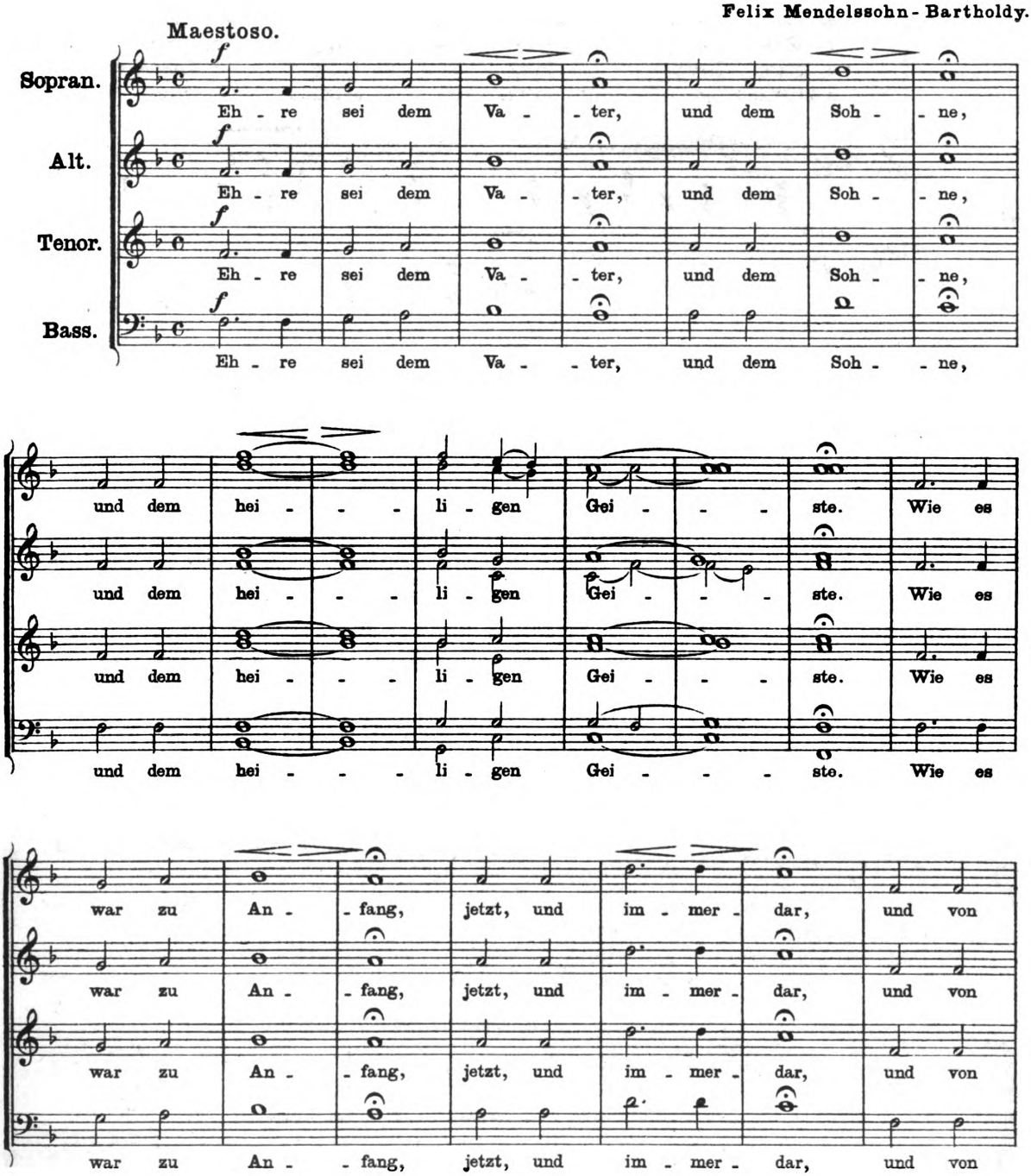
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Trompeter Stückchen.

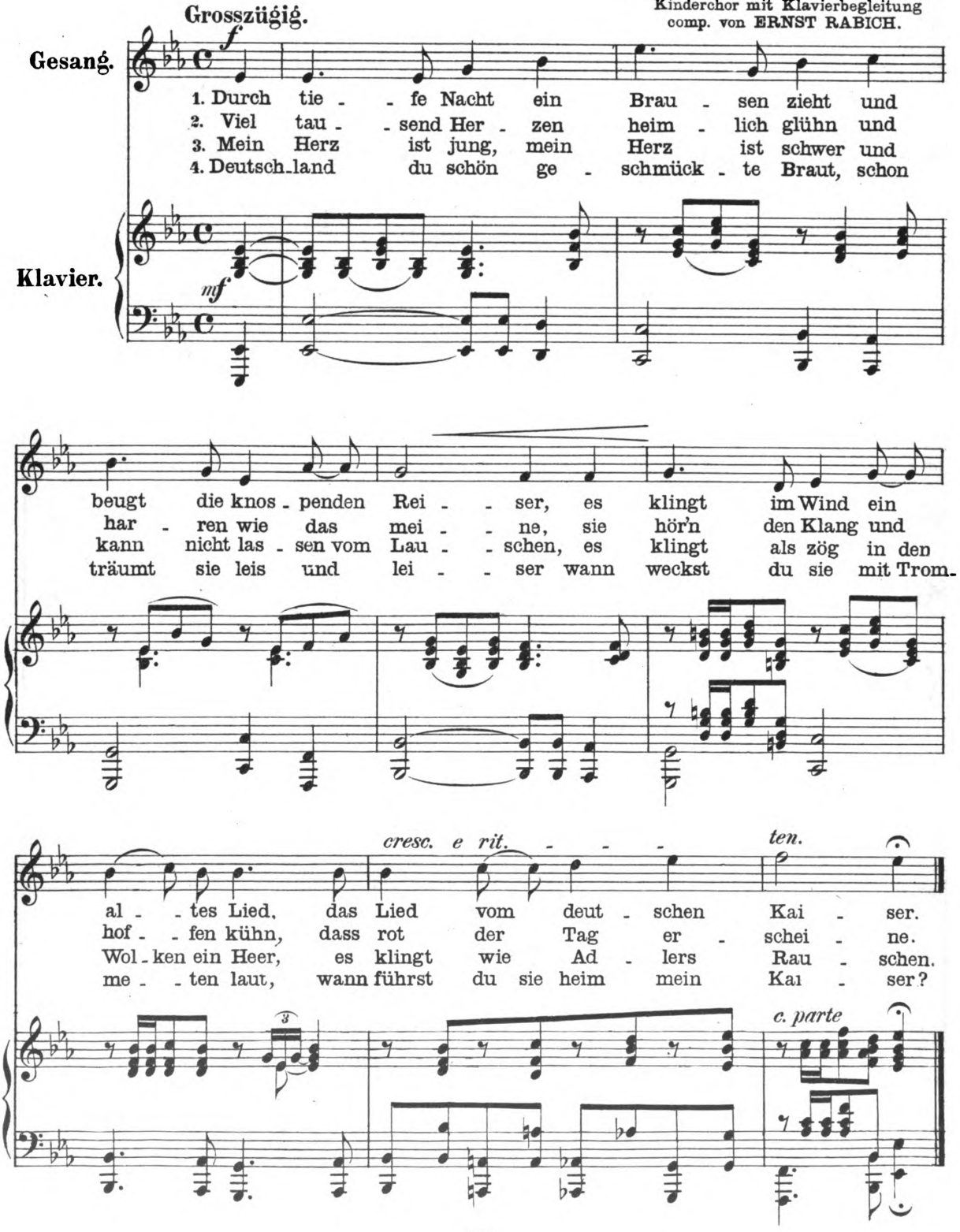
Emil Burgstaller.

Schnell. M. M. ♩ = 120.

Gieb, o Herr, Heil unserm Kaiser.

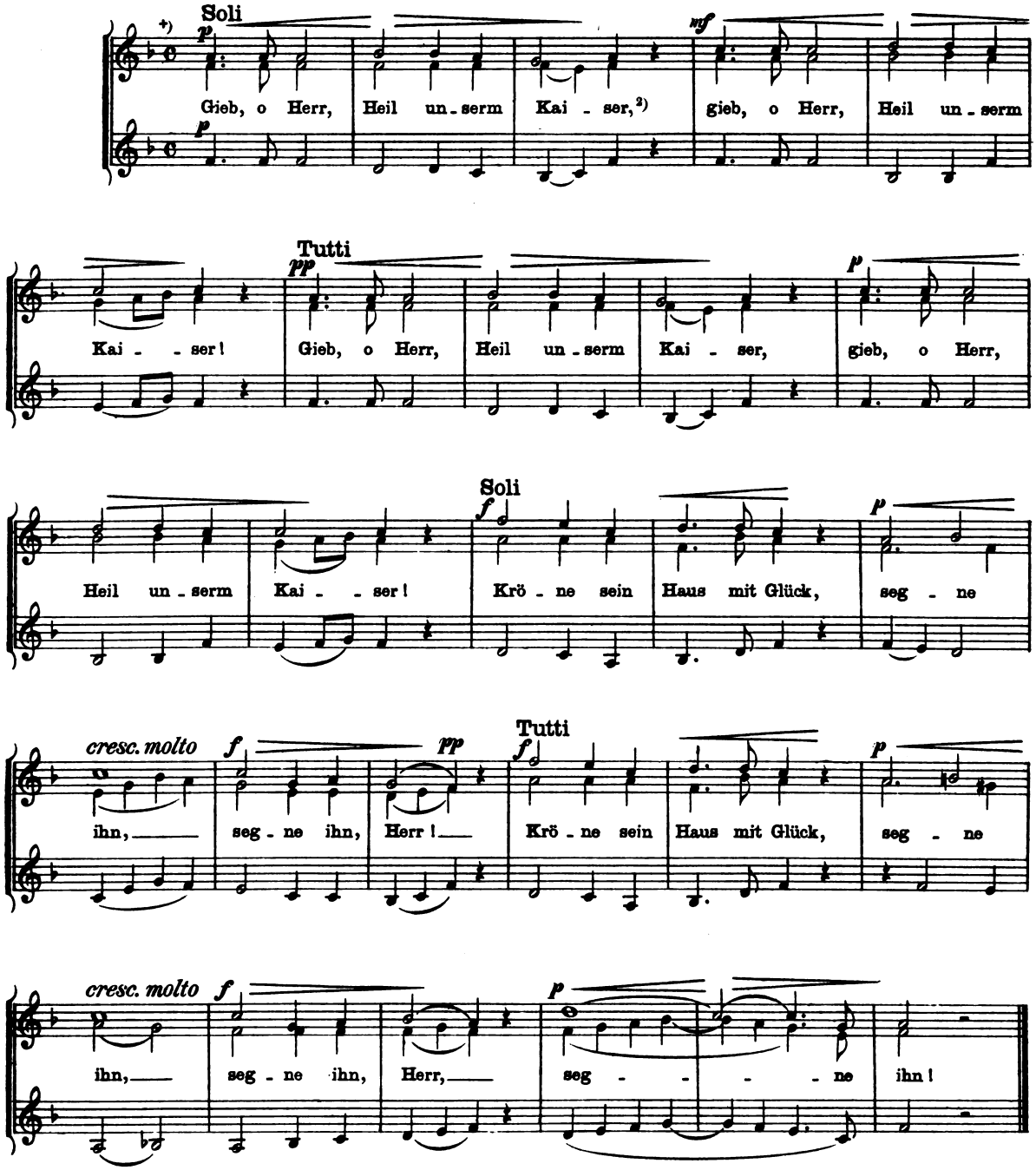
Bearbeitung einer alten Melodie
von Ernst Rabich.

Gloria Patri.

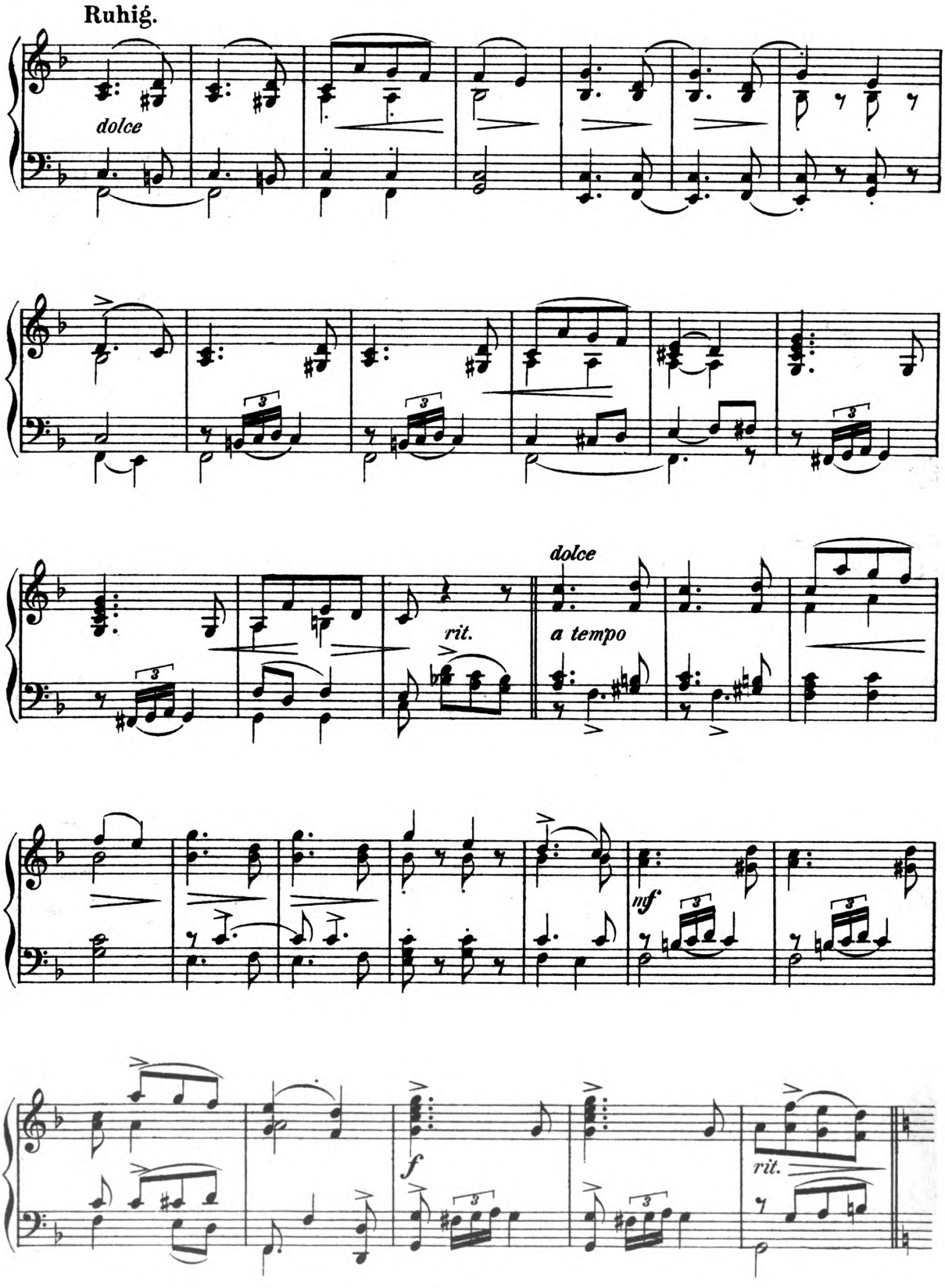
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Deutschland.

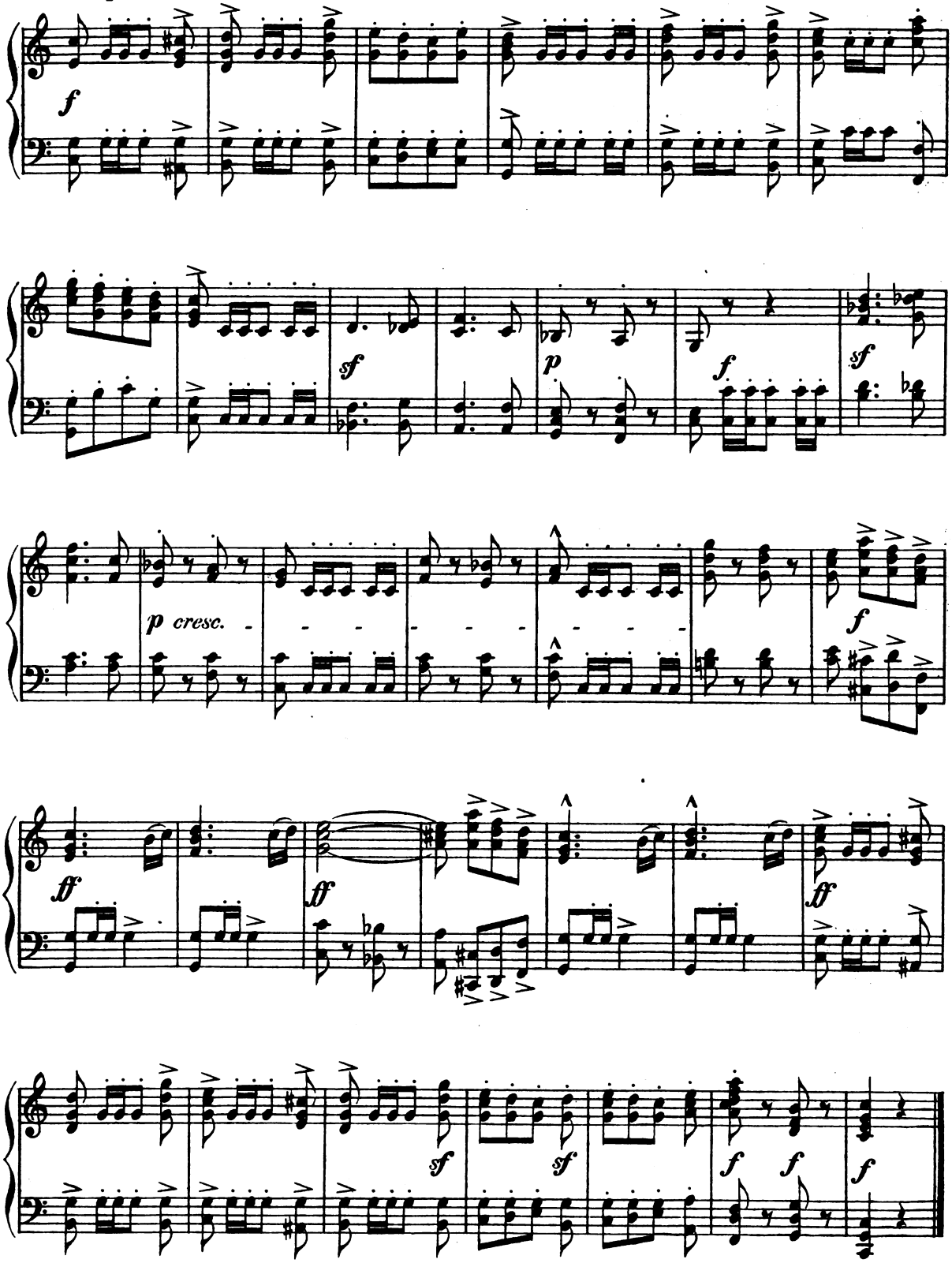
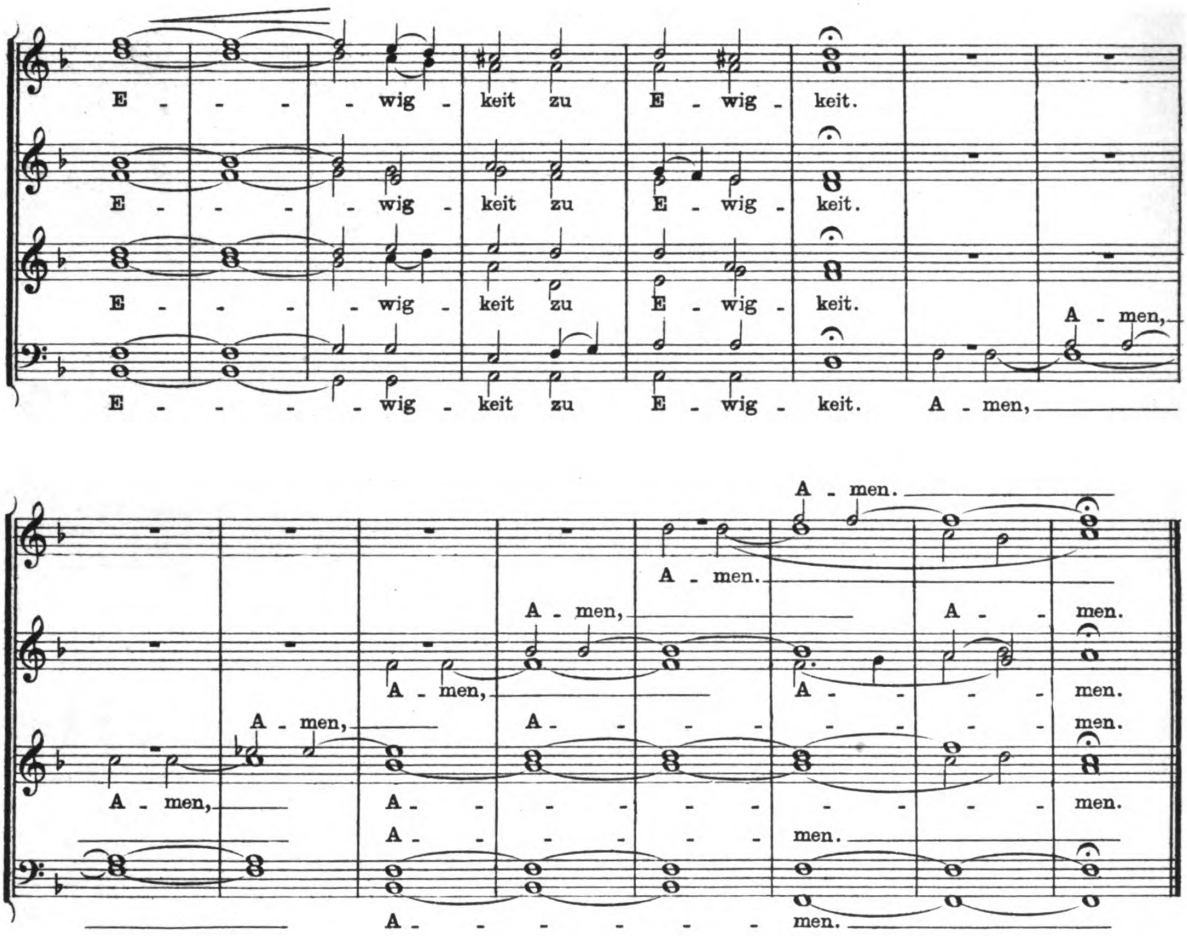
Gedicht von E. Geibel.

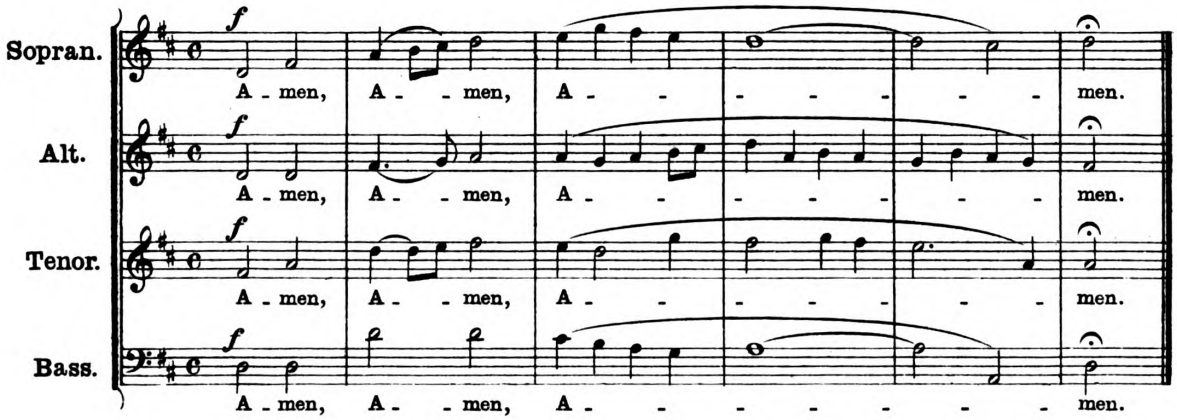
Für eine Singstimme oder einstimmigen Kinderchor mit Klavierbegleitung comp. von ERNST RABICH.

Gieb, o Herr, Heil unserm Kaiser.

Nach einer alten Melodie für drei-stimmigen Frauen- oder Kinderchor bearbeitet von Ernst Rabich.

Im Gebetston.

+) In Fis-dur anzustimmen.

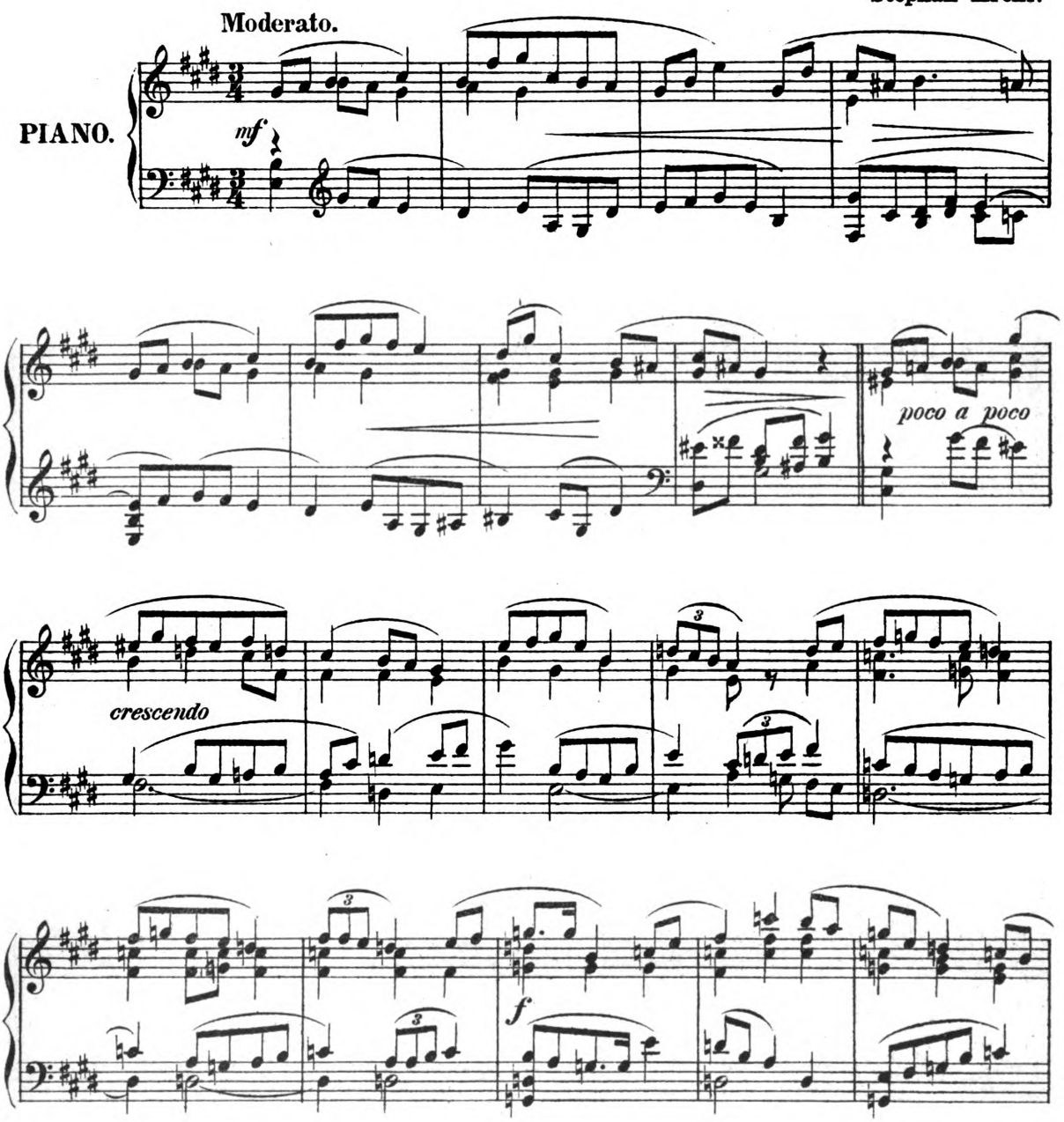
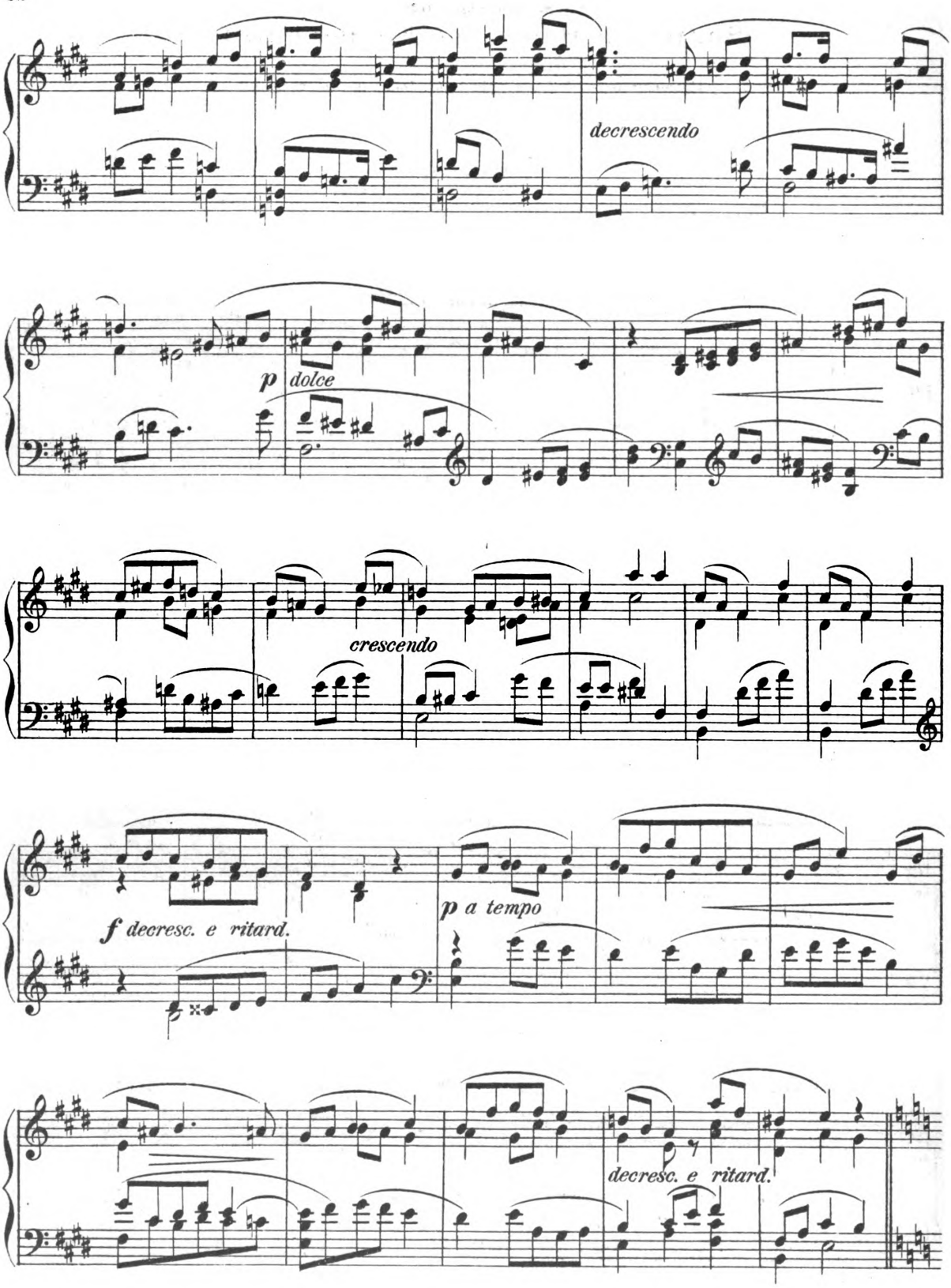
2) auch unserm Fürsten, Herzog.

Ruhig.
dolce
rit.
dolce
a tempo
nf
f
rit.

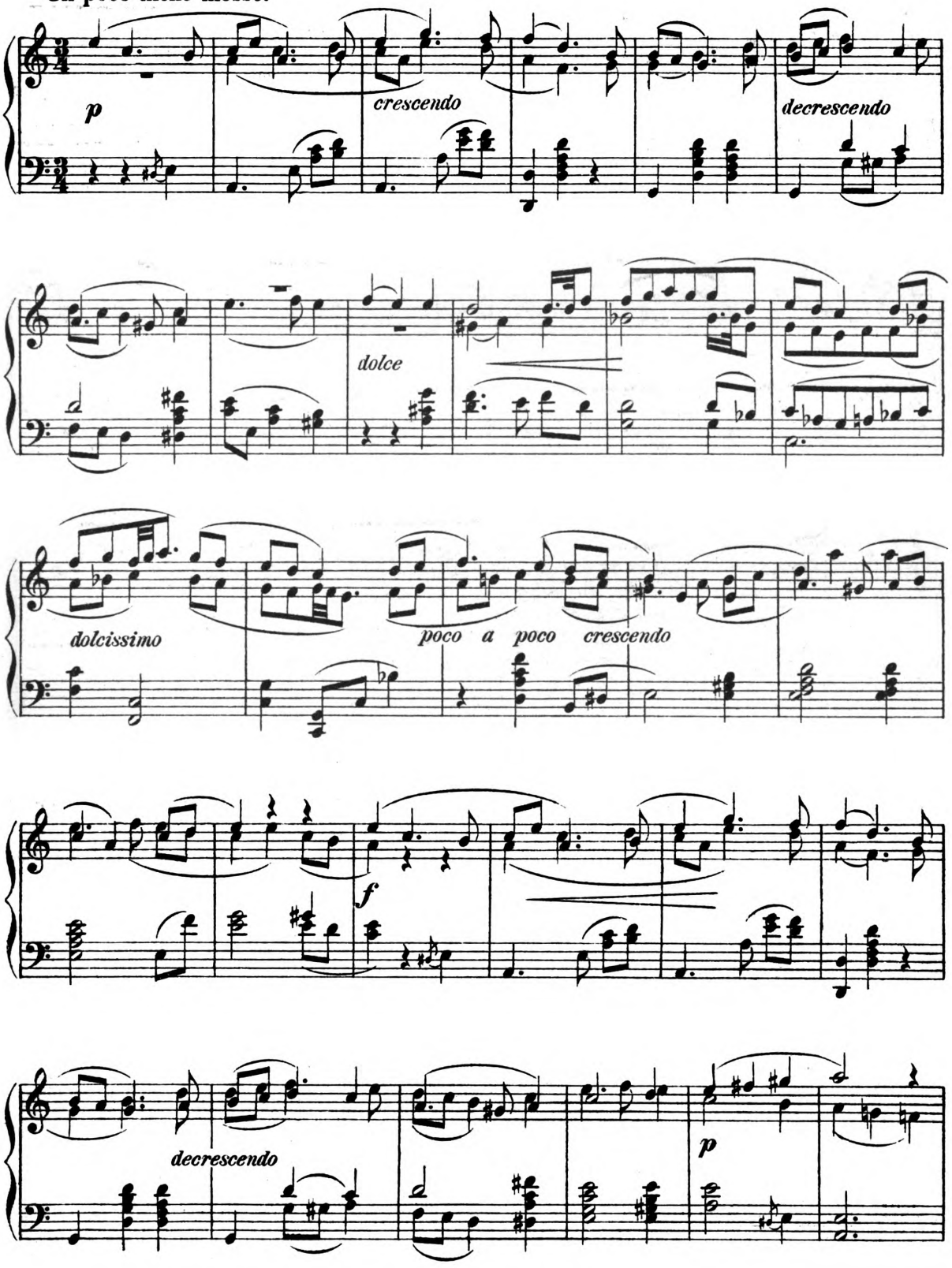
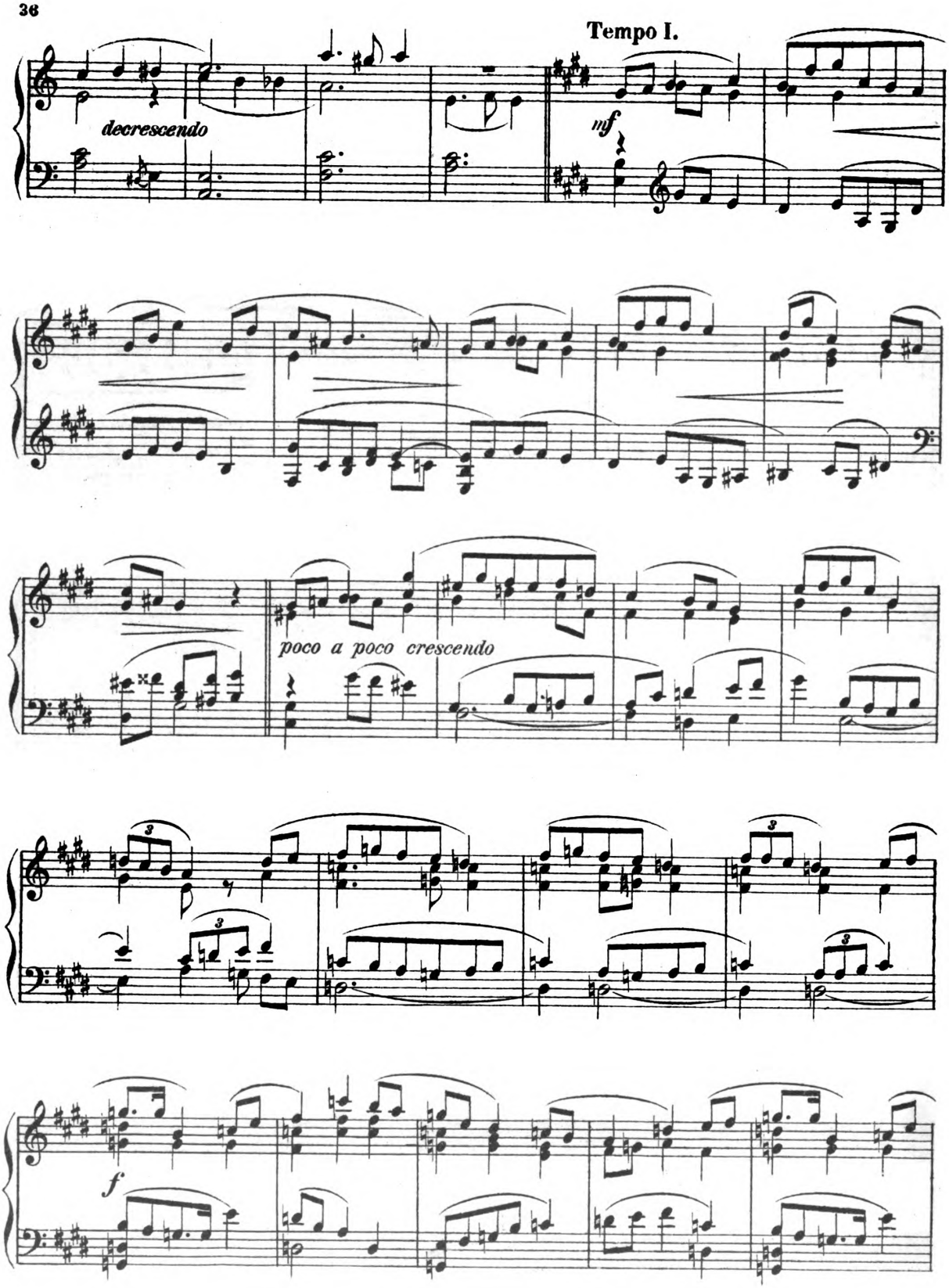
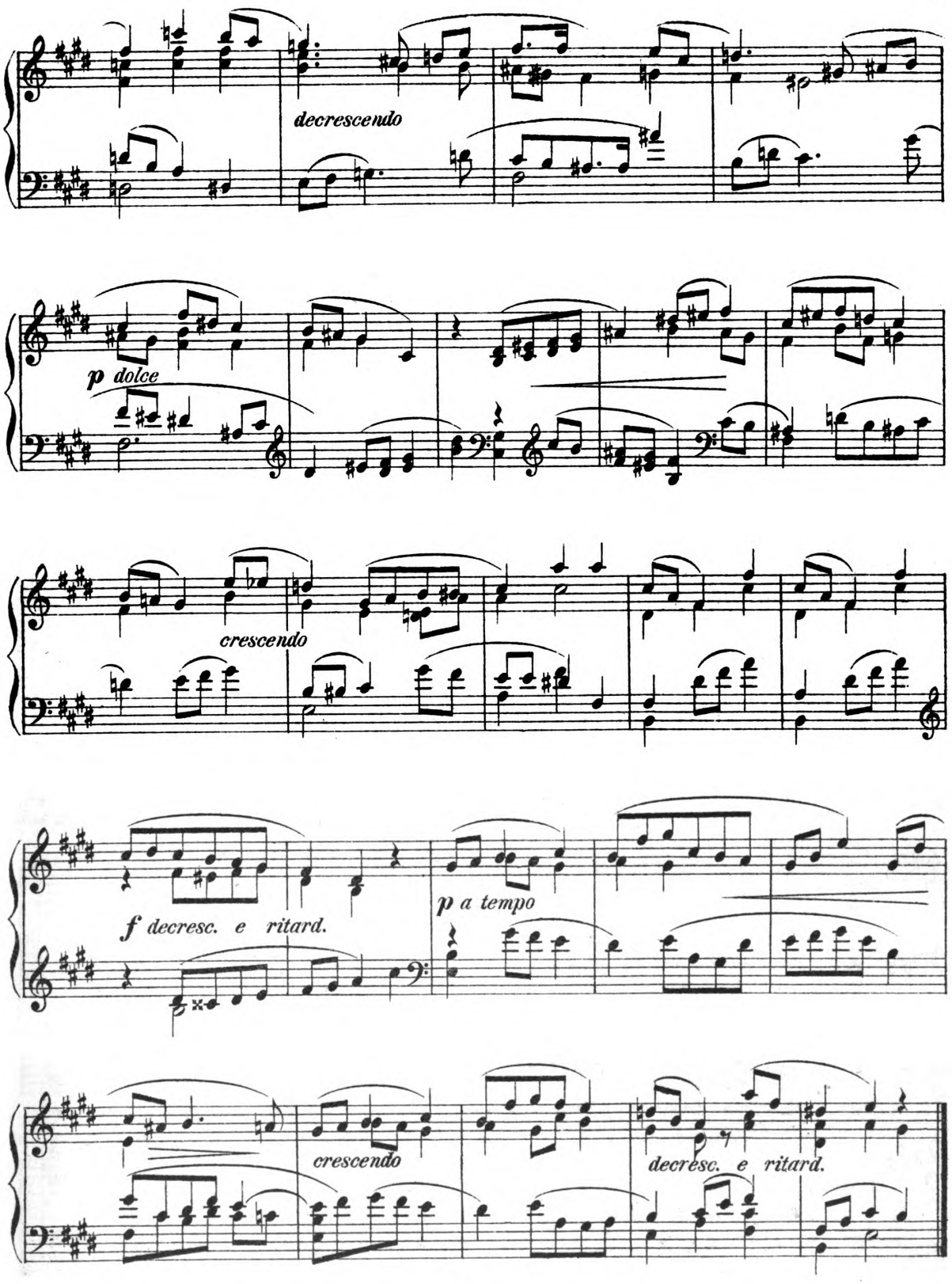
Tempo I.

Festliches Amen.

Ernst Rabich.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Reigen.

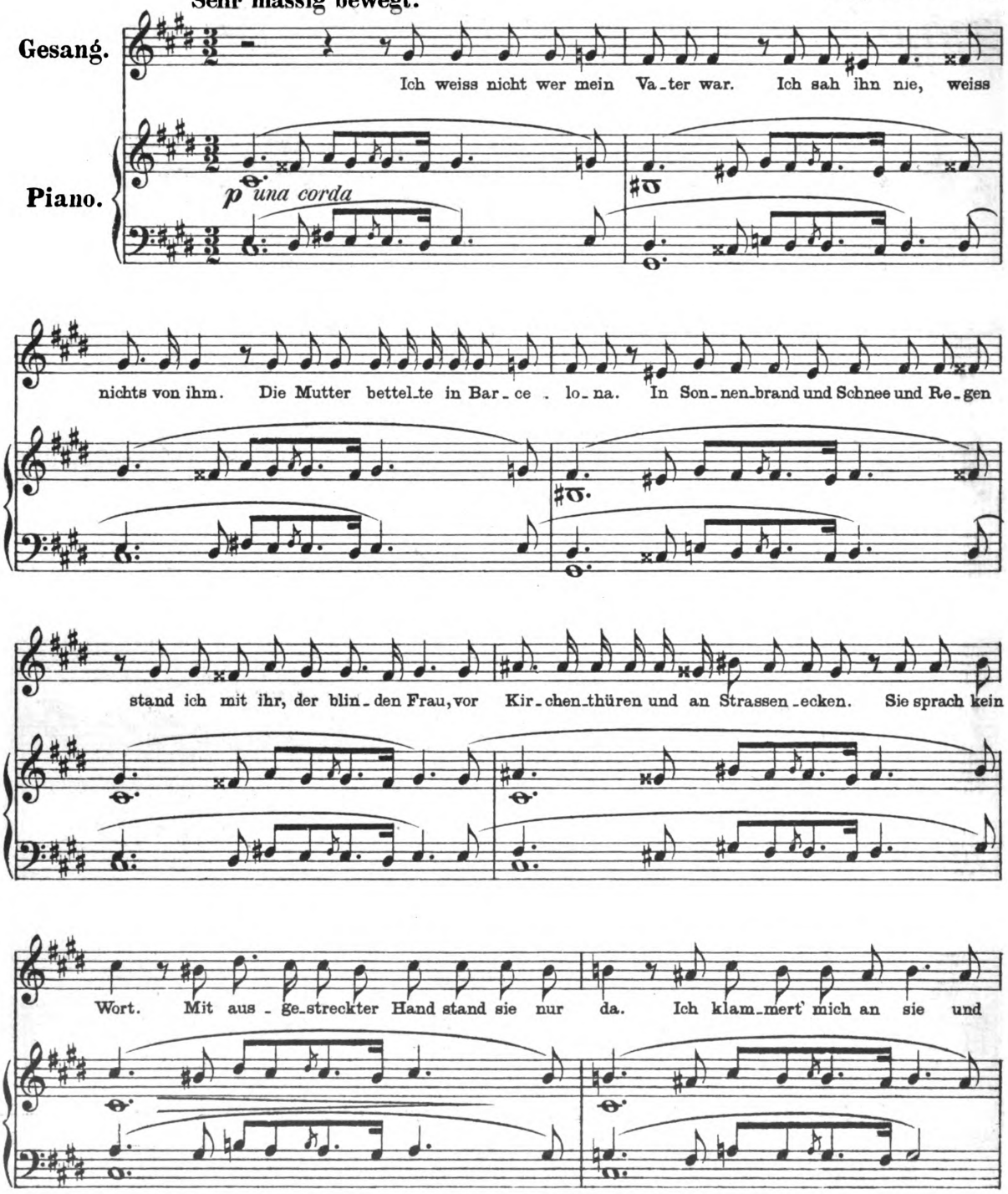
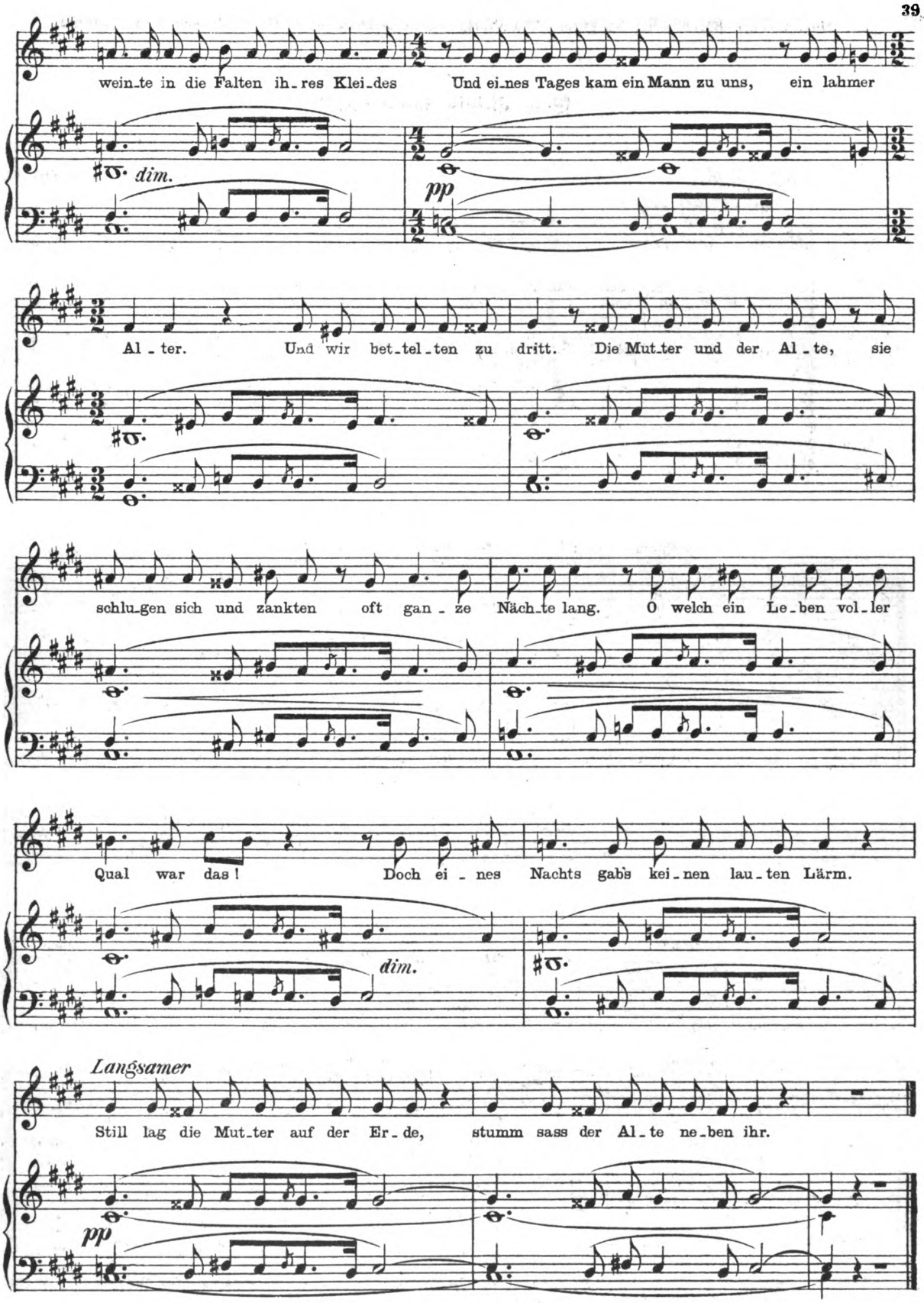
(Canon in der Gegenbewegung mit Beibehaltung der Terz.)

Stephan Krehl.

decrescendo
p dolce
crescendo
f decresc. e ritard.
p a tempo
decresc. e ritard.

Un poco meno mosso.

Tempo I.
decrescendo
mf
poco a poco crescendo
f

decrescendo
p dolce
crescendo
f decresc. e ritard.
p a tempo
crescendo
decresc. e ritard.

Marta's Erzählung
aus dem
Musikdrama „Tiefland." +)

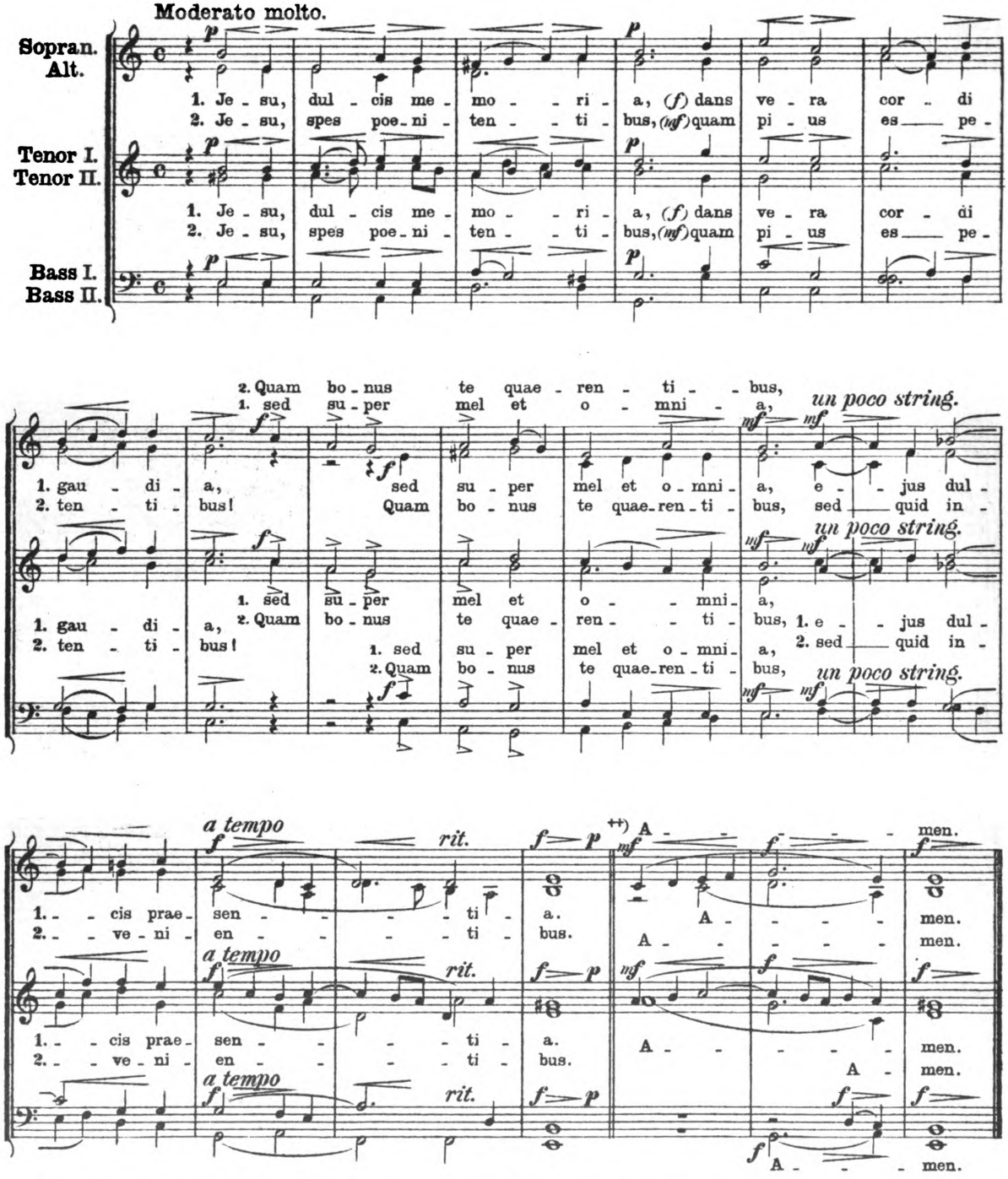
Eugen d' Albert.

Sehr mässig bewegt.

+) Mit Erlaubnis der Herren Verleger Bote u. Bock in Berlin hier abgedruckt.

wein_te in die Falten ih_res Klei_des
Und ei_nes Tages kam ein Mann zu uns, ein lahmer
dim.
pp
Al_ter.
Und wir bet_tel_ten zu dritt.
Die Mut_ter und der Al_te, sie
schlu_gen sich und zankten oft gan_ze Näch_te lang.
O welch ein Le_ben vol_ler
Qual war das!
Doch ei_nes Nachts gabs kei_nen lau_ten Lärm.
dim.
Langsamer
Still lag die Mut_ter auf der Er_de, stumm sass der Al_te ne_ben ihr.
pp

Dem verehrl. Kirchenchor St. Peter - Würzburg u. seinem Dirigenten, Herrn Joseph Wagenbrenner.

Jesu, dulcis memoria.[+)]

Phrygisch. **R. Heuler, Op. 15.**

Moderato molto.

[+)] Dieselbe Komposition findet sich als № 5 in meinem op. 16 „Laudes sacramentales" für Sopran und Alt und Orgel oder Harmonium. (Feuchtinger - Regensburg.)

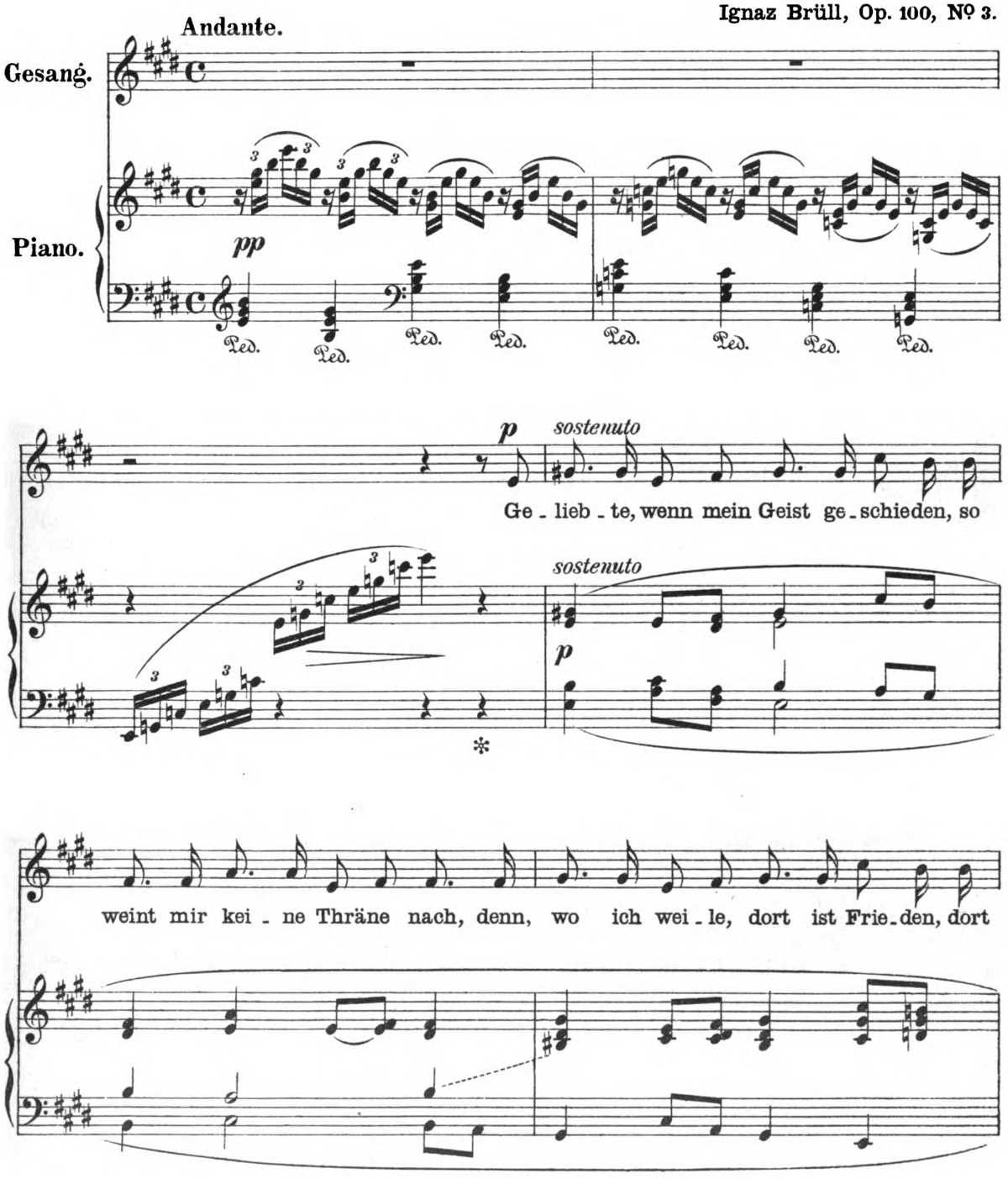
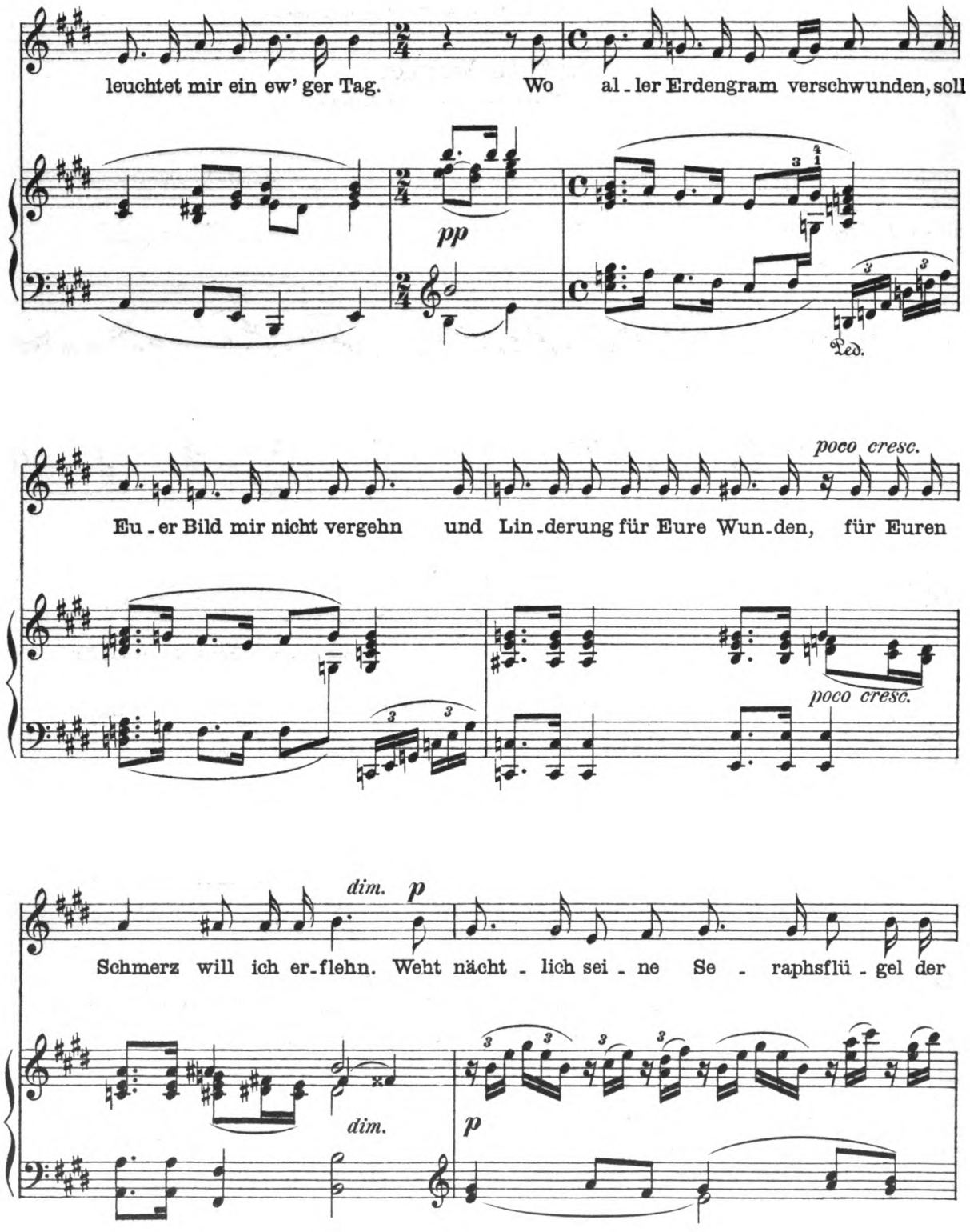
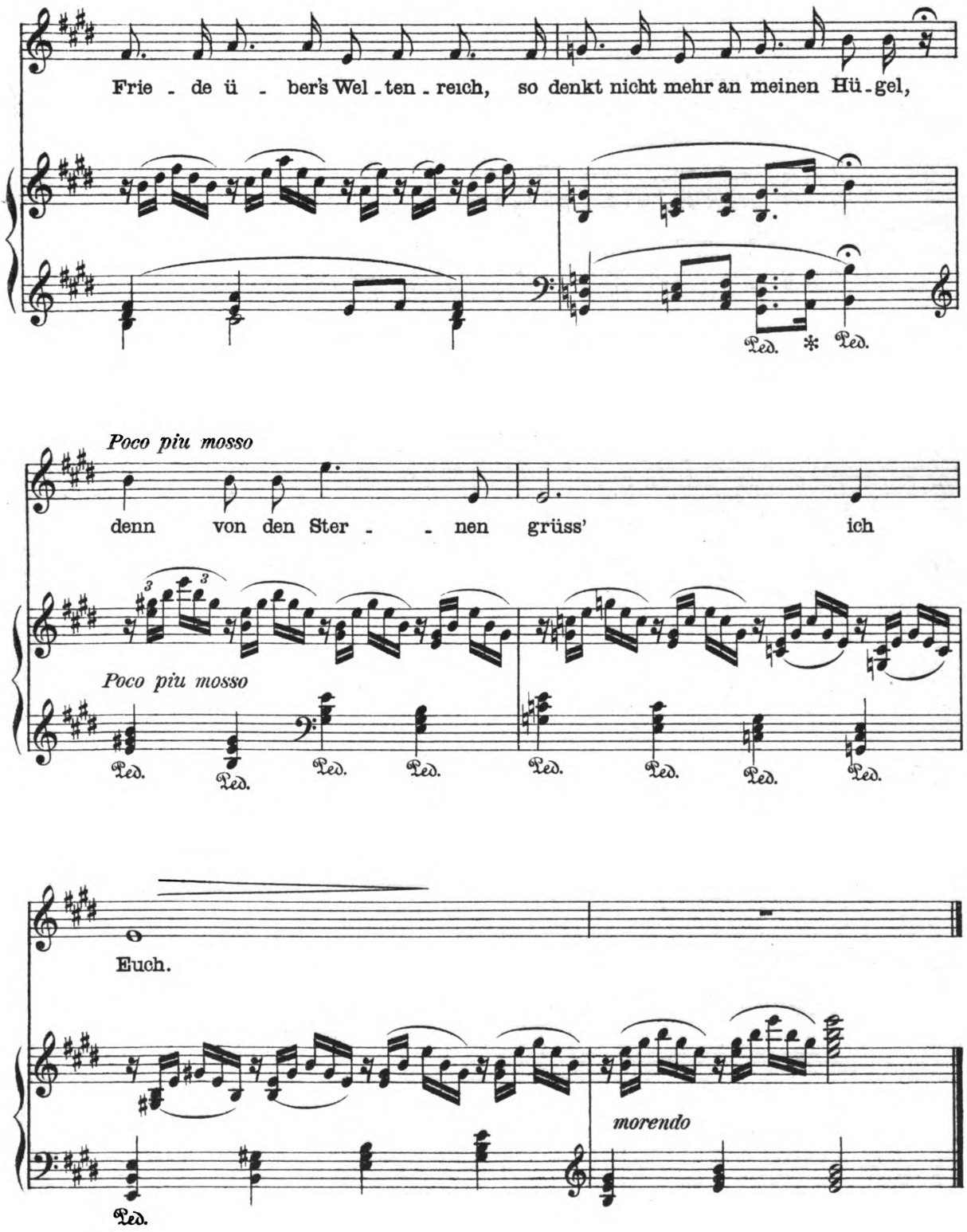
[++)] Das „Amen" kann nach Belieben wegbleiben. R. Heuler.

5. XI.

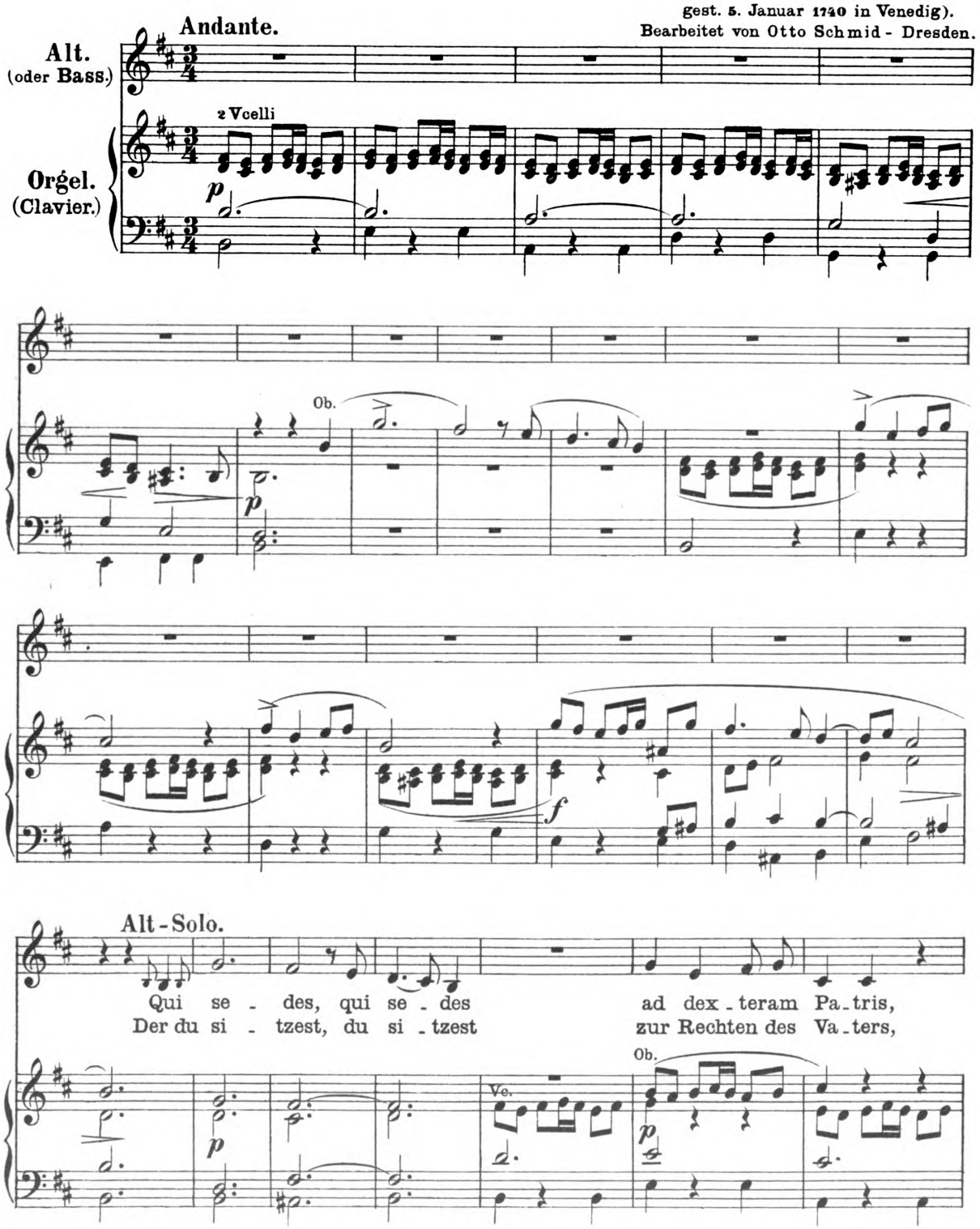
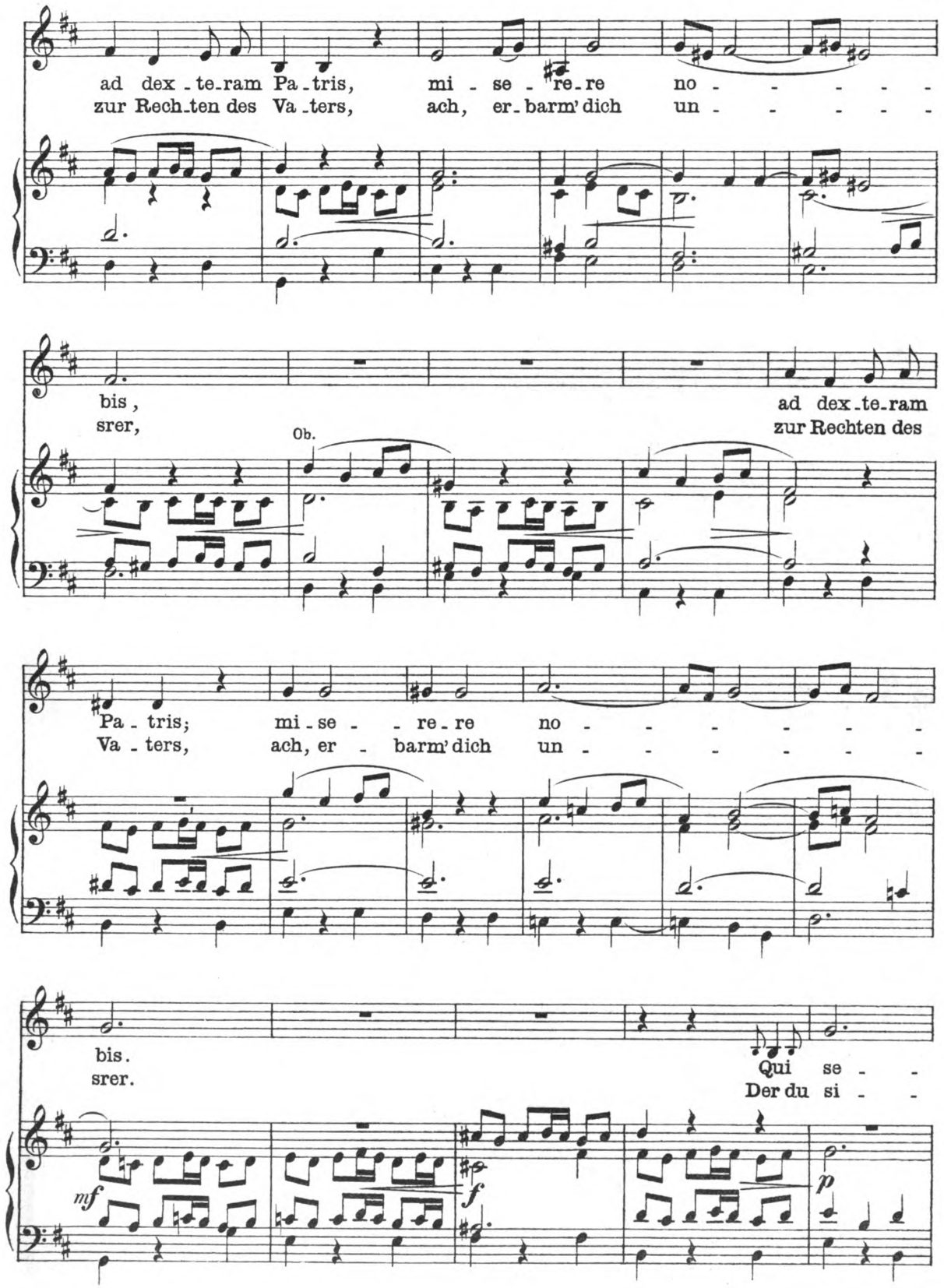
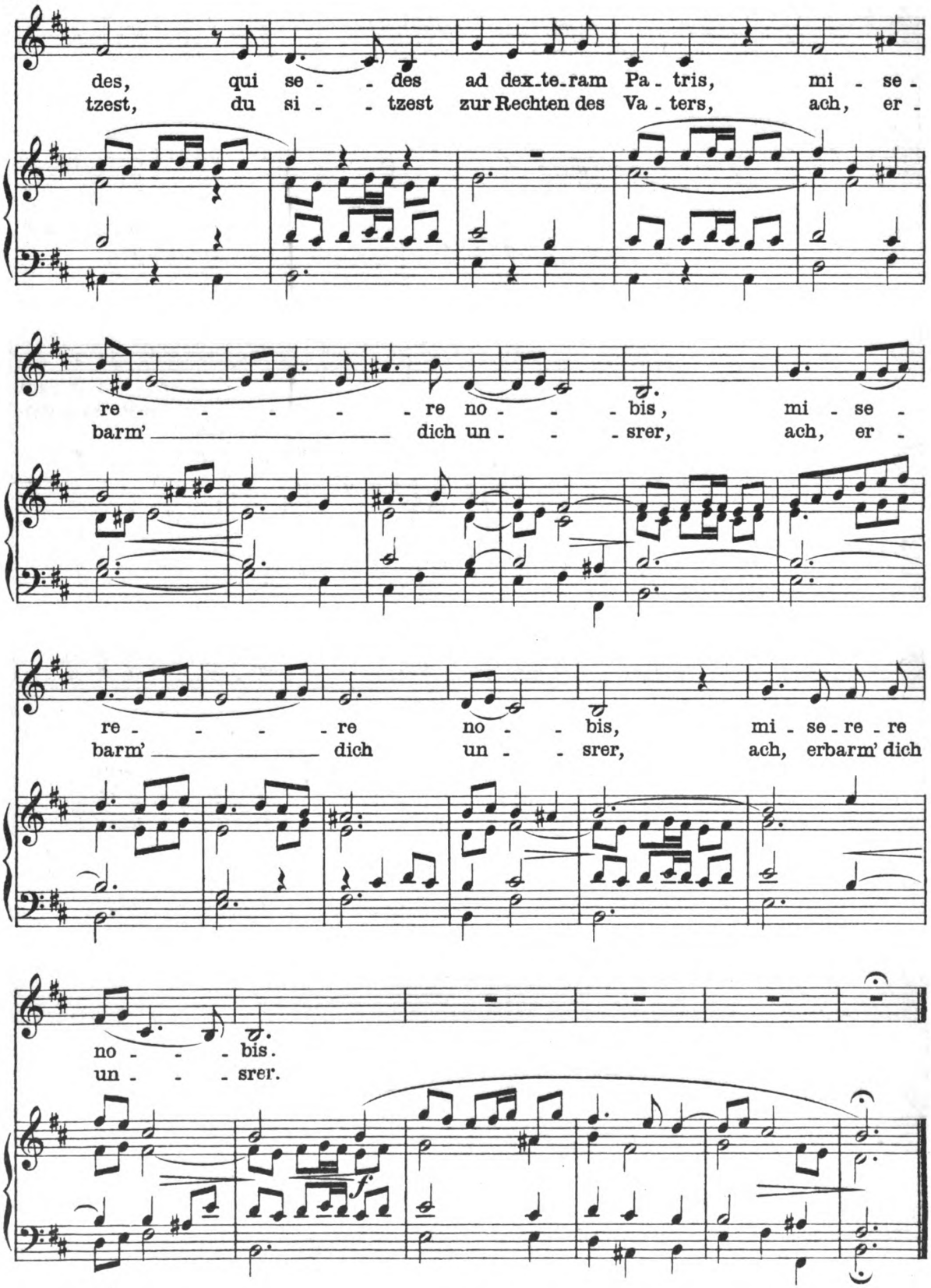
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Letzte Worte.

(Annette Freiin von Droste-Hülshoff.)

Ignaz Brüll, Op. 100, Nº 3.

leuchtet mir ein ew' ger Tag. Wo al - ler Erdengram verschwunden, soll
pp
Ped.
poco cresc.
Eu - er Bild mir nicht vergehn und Lin - derung für Eure Wun - den, für Euren
poco cresc.
dim. p
Schmerz will ich er - flehn. Weht nächt - lich sei - ne Se - raphsflü - gel der
dim.
p

Frie - de ü - ber's Wel - ten - reich, so denkt nicht mehr an meinen Hü - gel,
Ped. * Ped.
Poco piu mosso
denn von den Ster - - nen grüss' ich
Poco piu mosso
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
Euch.
morendo
Ped.

Geistlicher Gesang.*)

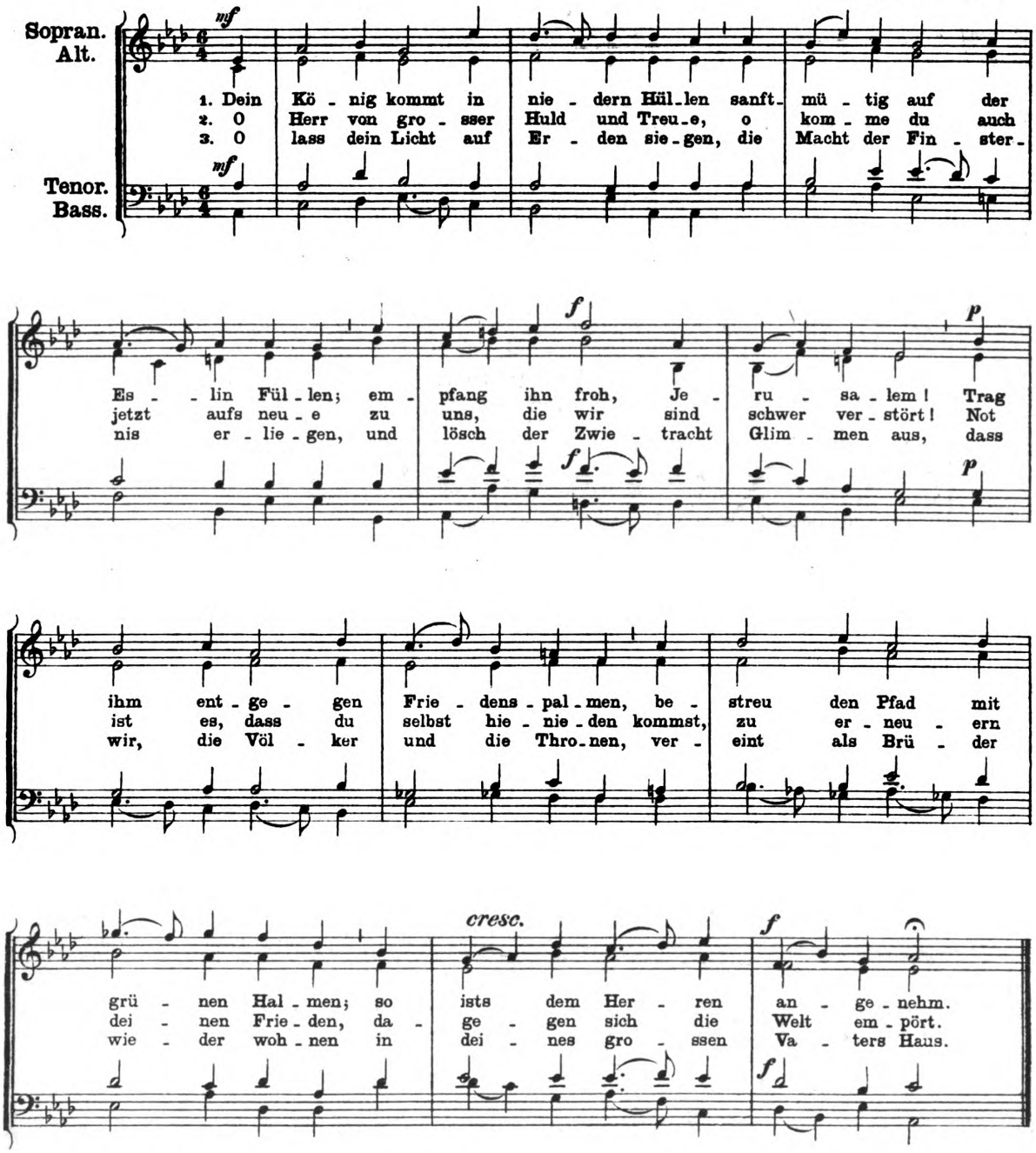
Antonio Lotti (geb. um 1667, gest. 5. Januar 1740 in Venedig).
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.

*) Aus einer Messe in E-moll (10 stimmig für Doppelchor), die sich in der Königl. Bibliothek zu Dresden befindet.

ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re no - - - - - -
zur Rech-ten des Va - ters, ach, er - barm' dich un - - - - - -
bis, srer,
Ob.
ad dex-te-ram
zur Rechten des
Pa - tris; mi-se - - re-re no - - - - - -
Va - ters, ach, er - barm' dich un - - - - - -
bis. srer.
Qui se - -
Der du si - -
mf
f
p

des, qui se - - des ad dex-te-ram Pa - tris, mi - se -
tzest, du si - - tzest zur Rechten des Va - ters, ach, er -
re - - - - - re no - - - bis, mi - se -
barm' dich un - - - srer, ach, er -
re - - - - - re no - - bis, mi - se - re - re
barm' dich un - - srer, ach, erbarm' dich
no - - - bis.
un - - - srer.
f.

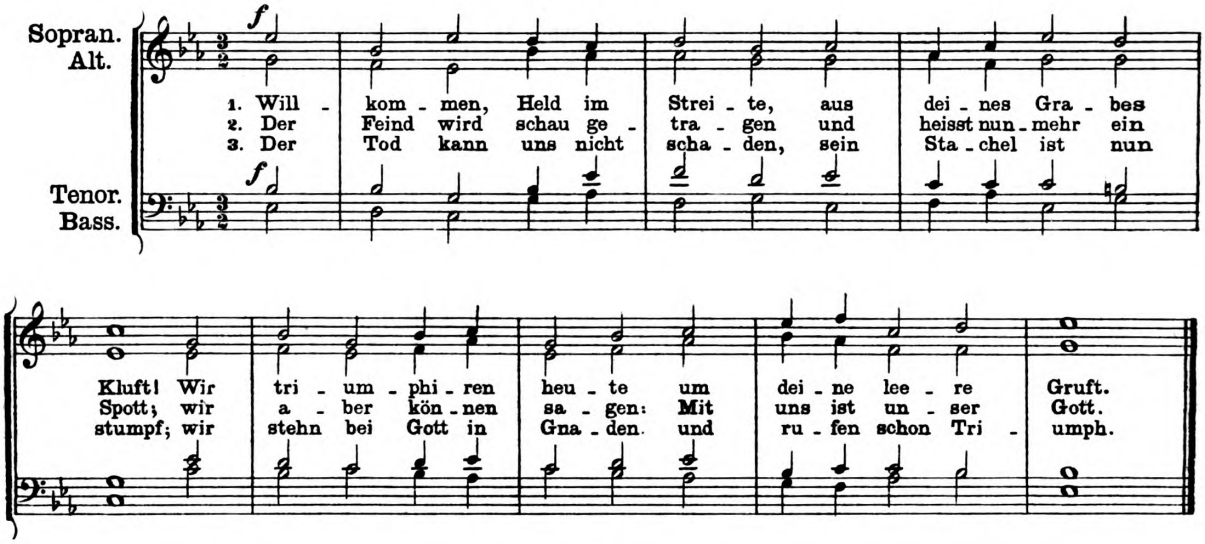
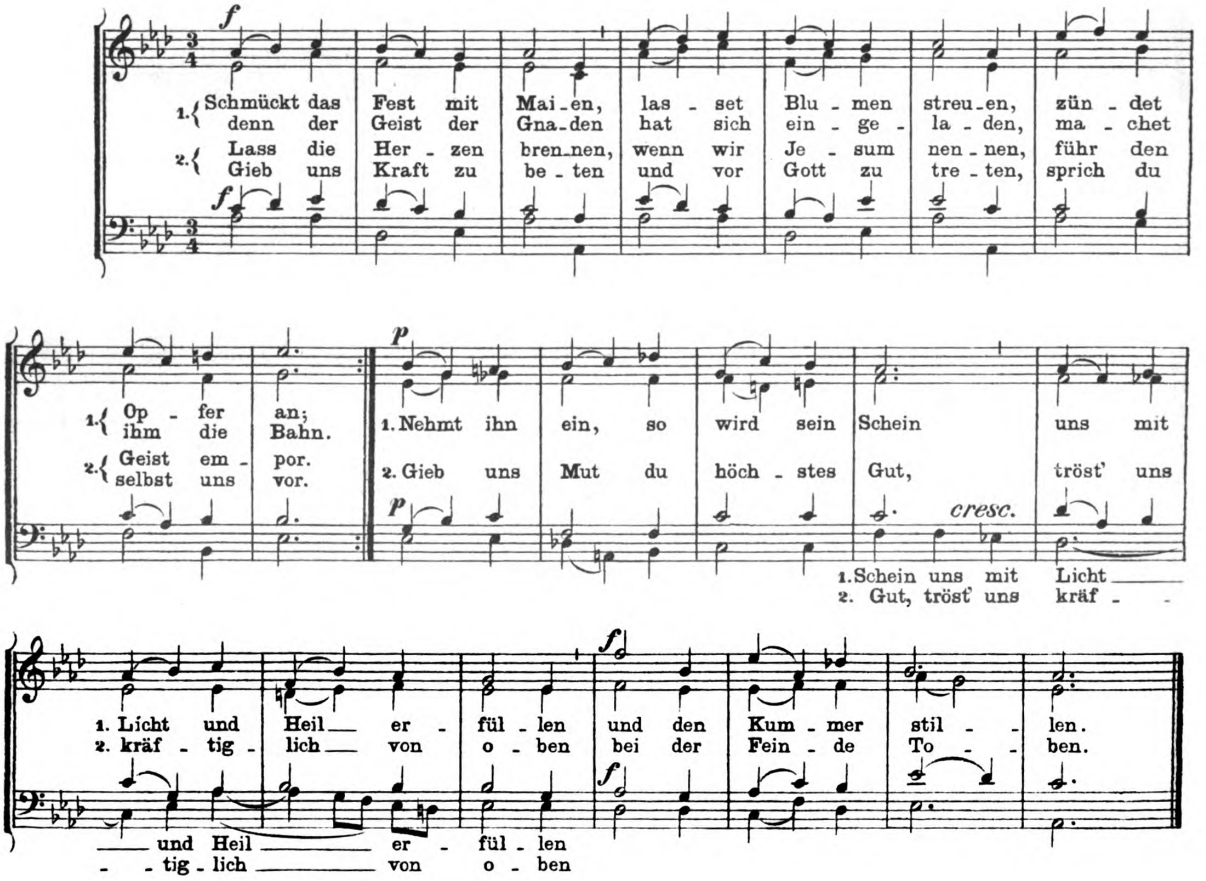
Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor.

1.

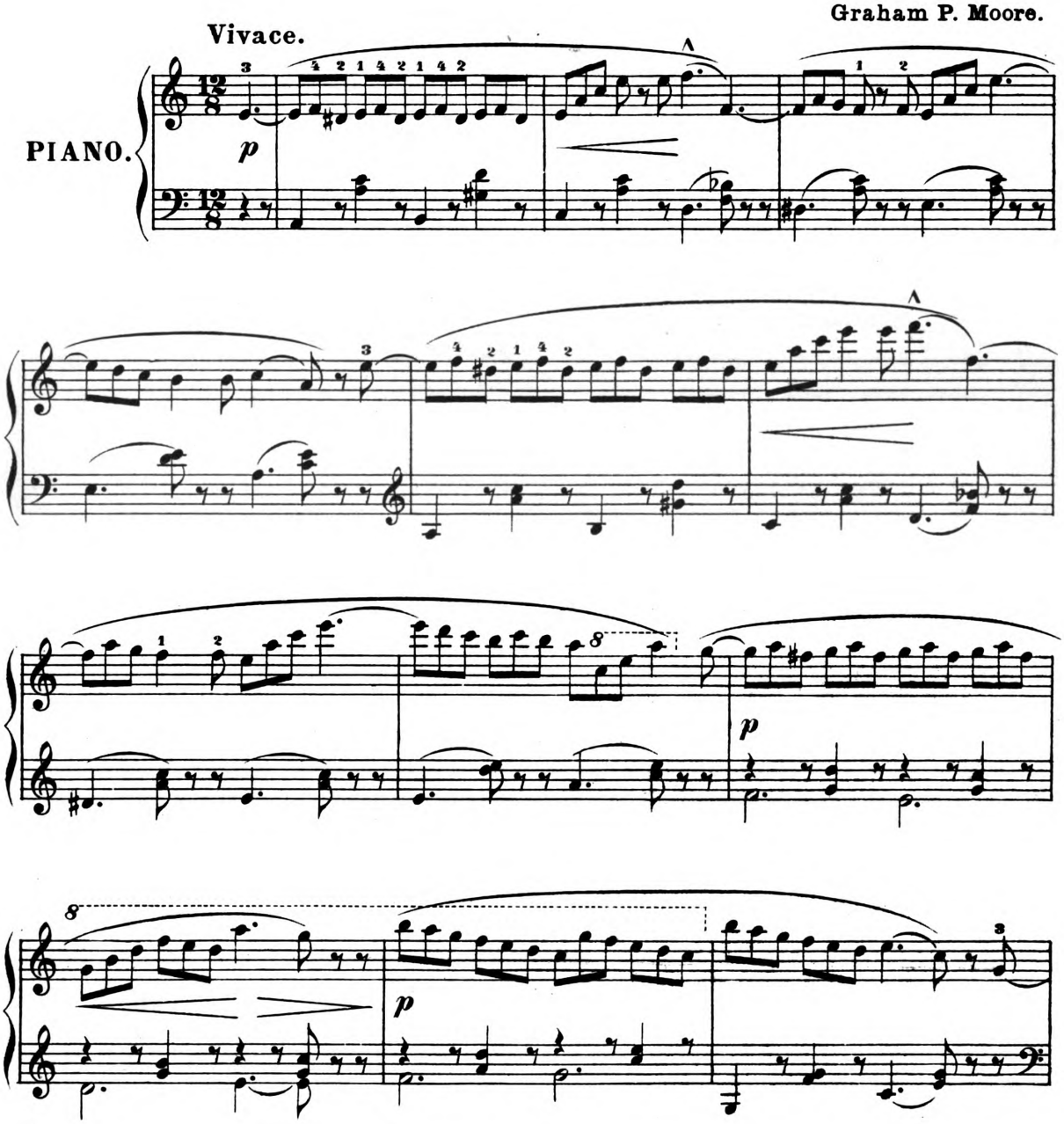
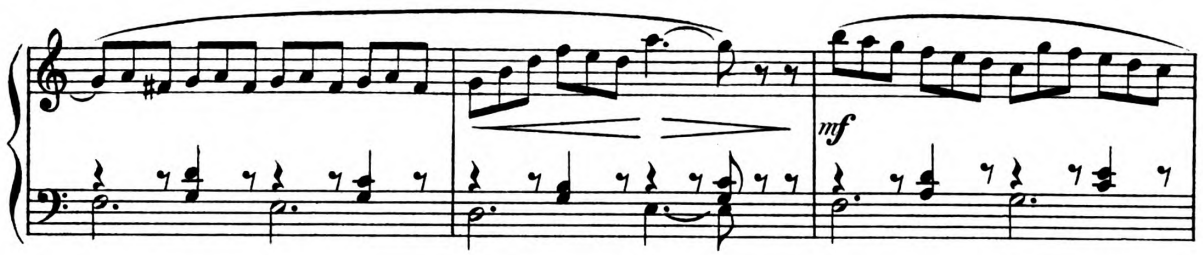
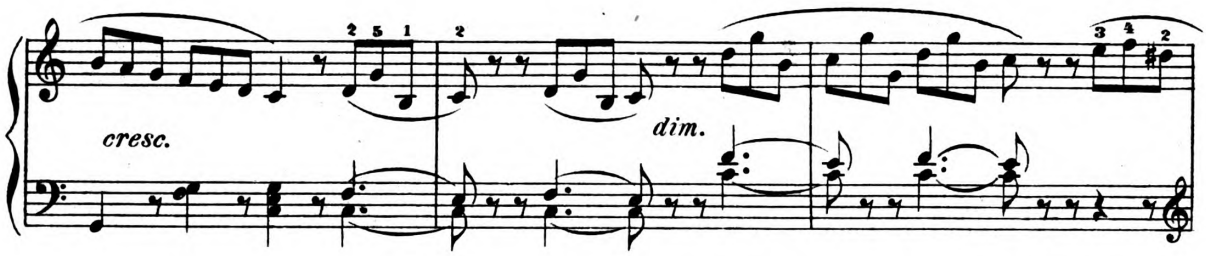
Adventslied.*)

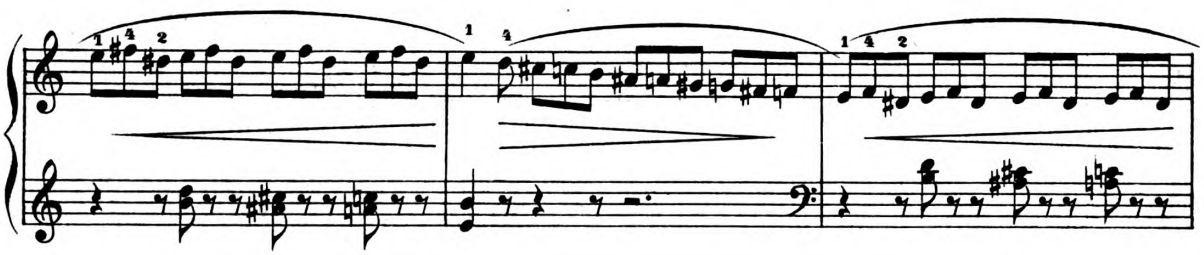
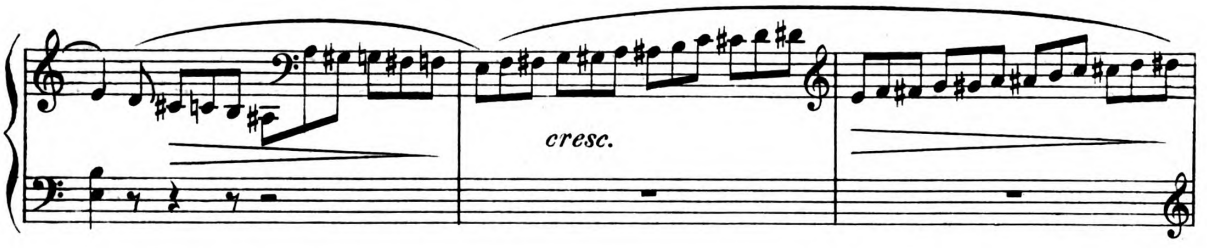
(F. Rückert.)

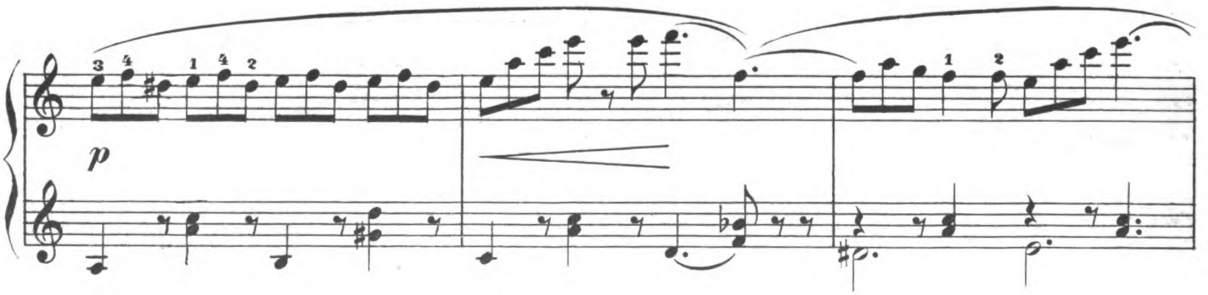
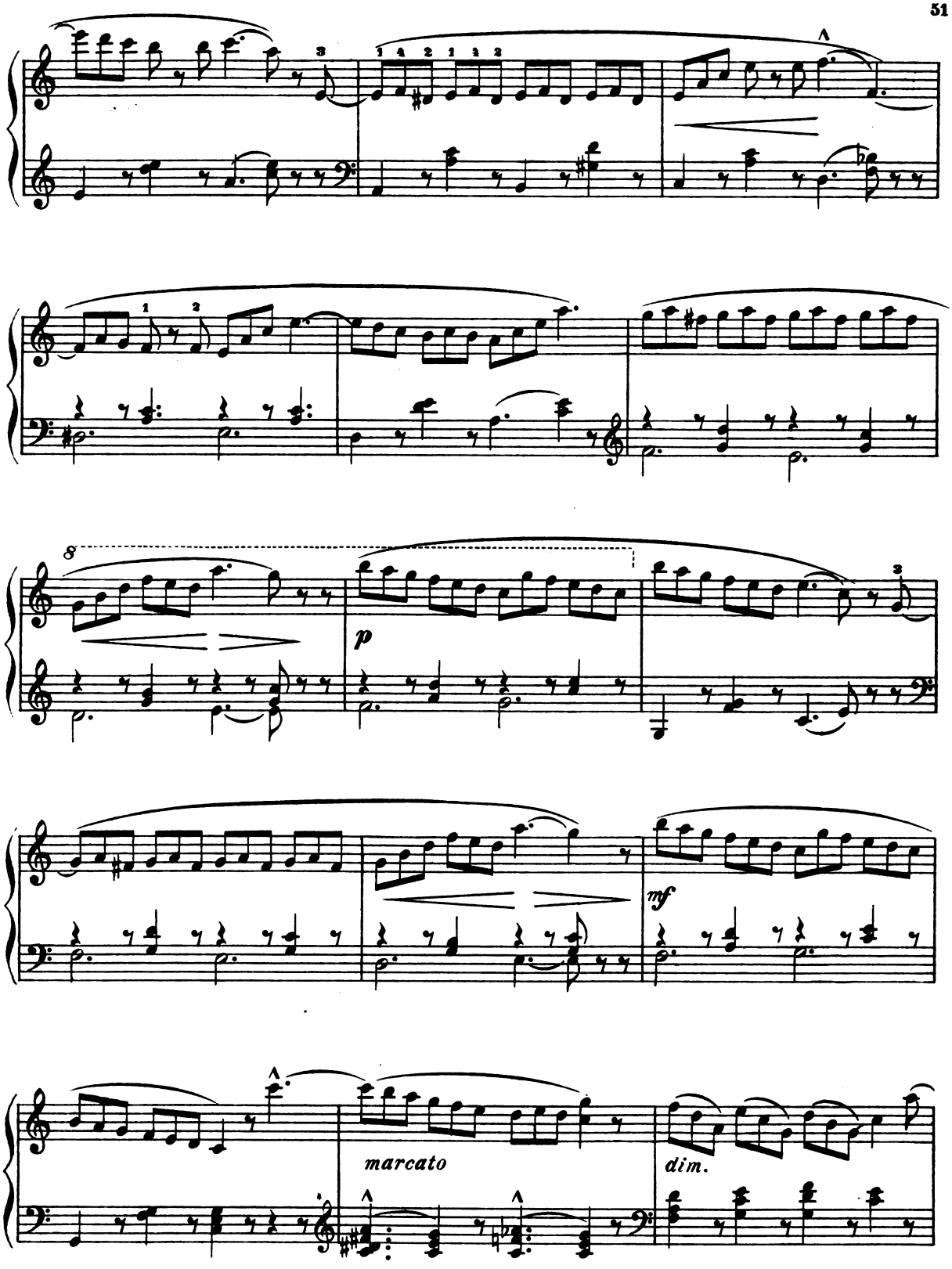
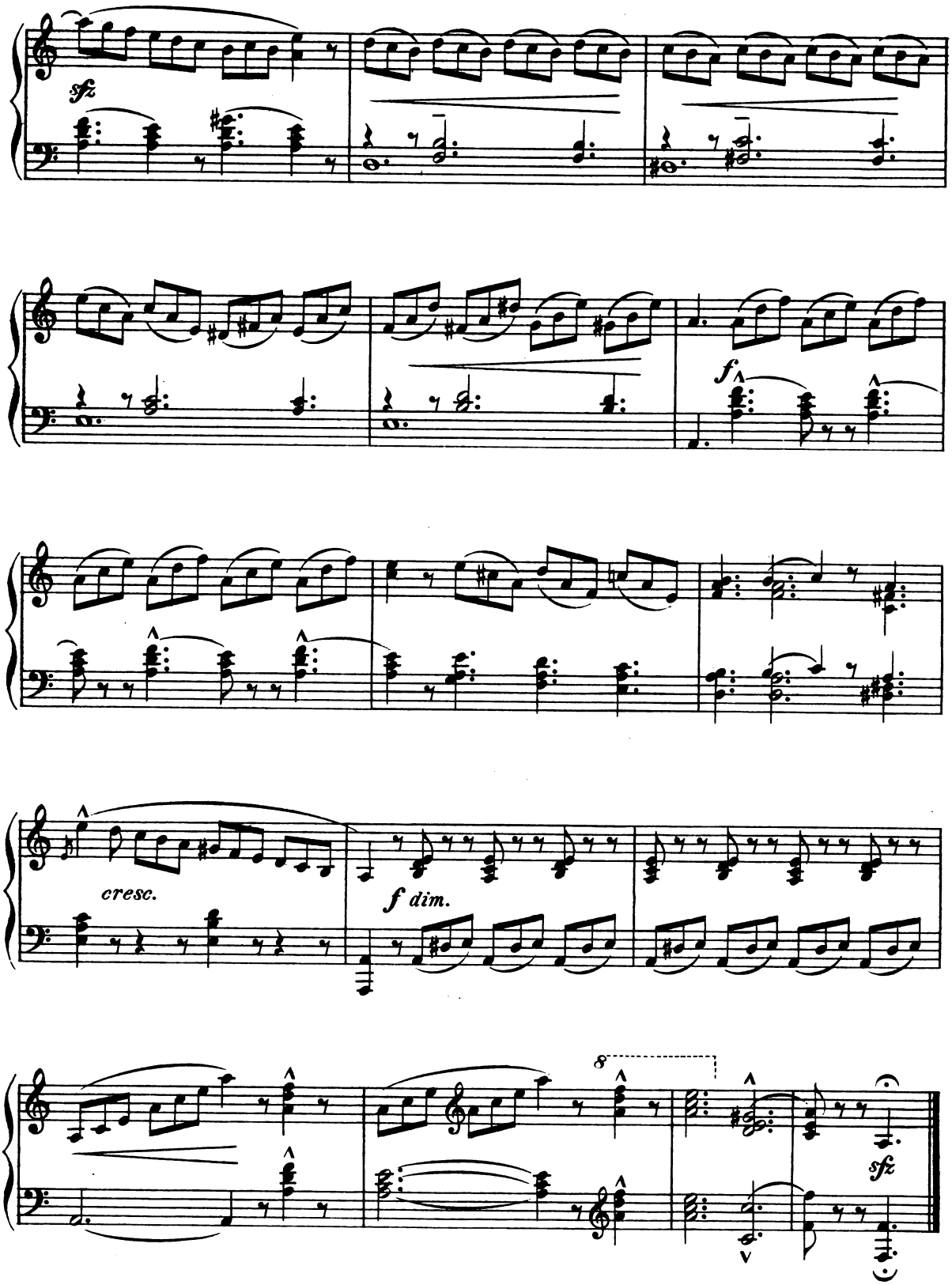
A. Mendelssohn.

*) Kann auch am Palmsonntage gesungen werden.

2.
Osterlied.
(B. Schmolck.)

3.
Pfingstlied.
(B. Schmolck.)

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza

Sicilianischer Bauerntanz.

Graham P. Moore.

mf

cresc.
dim.

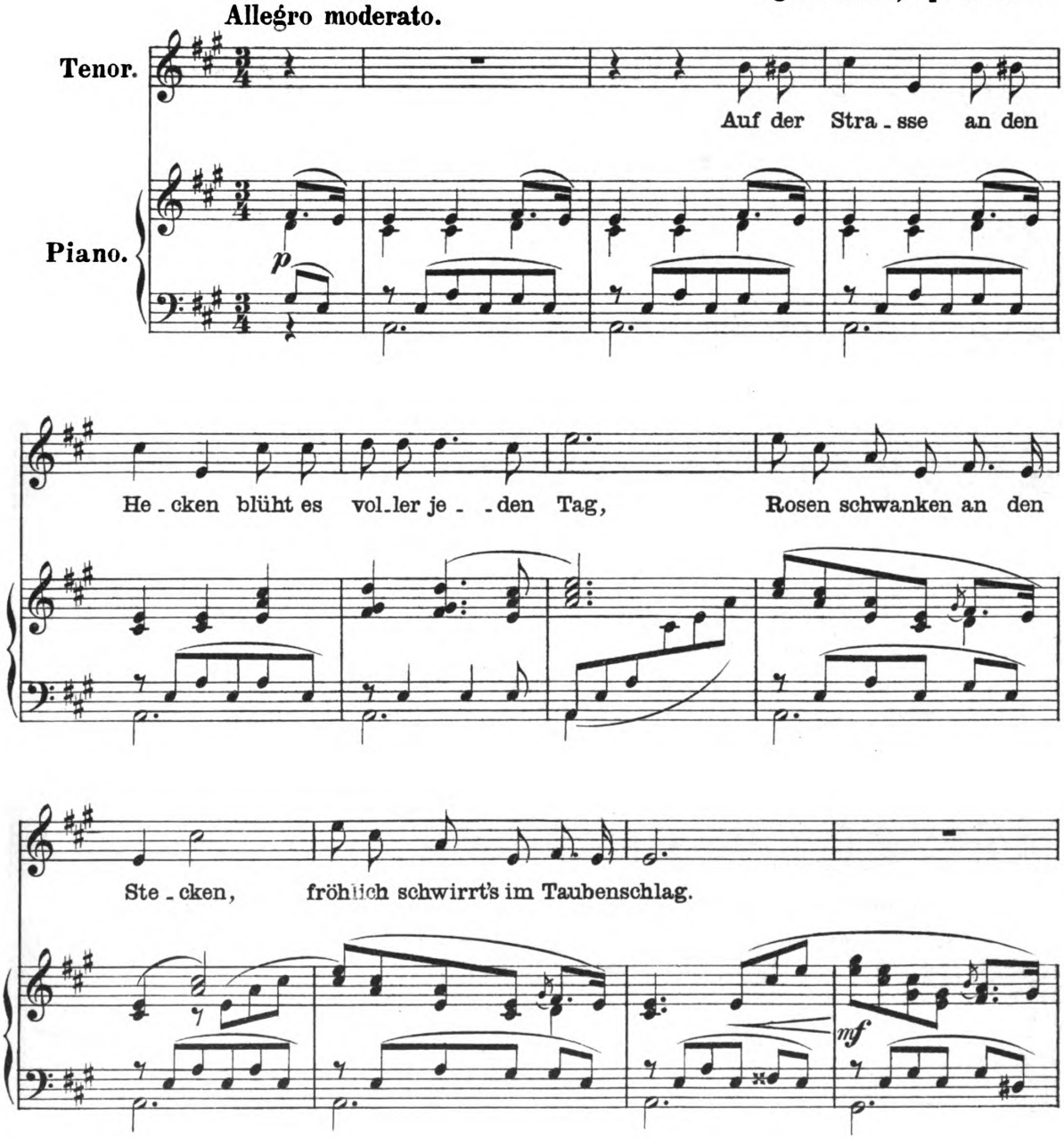
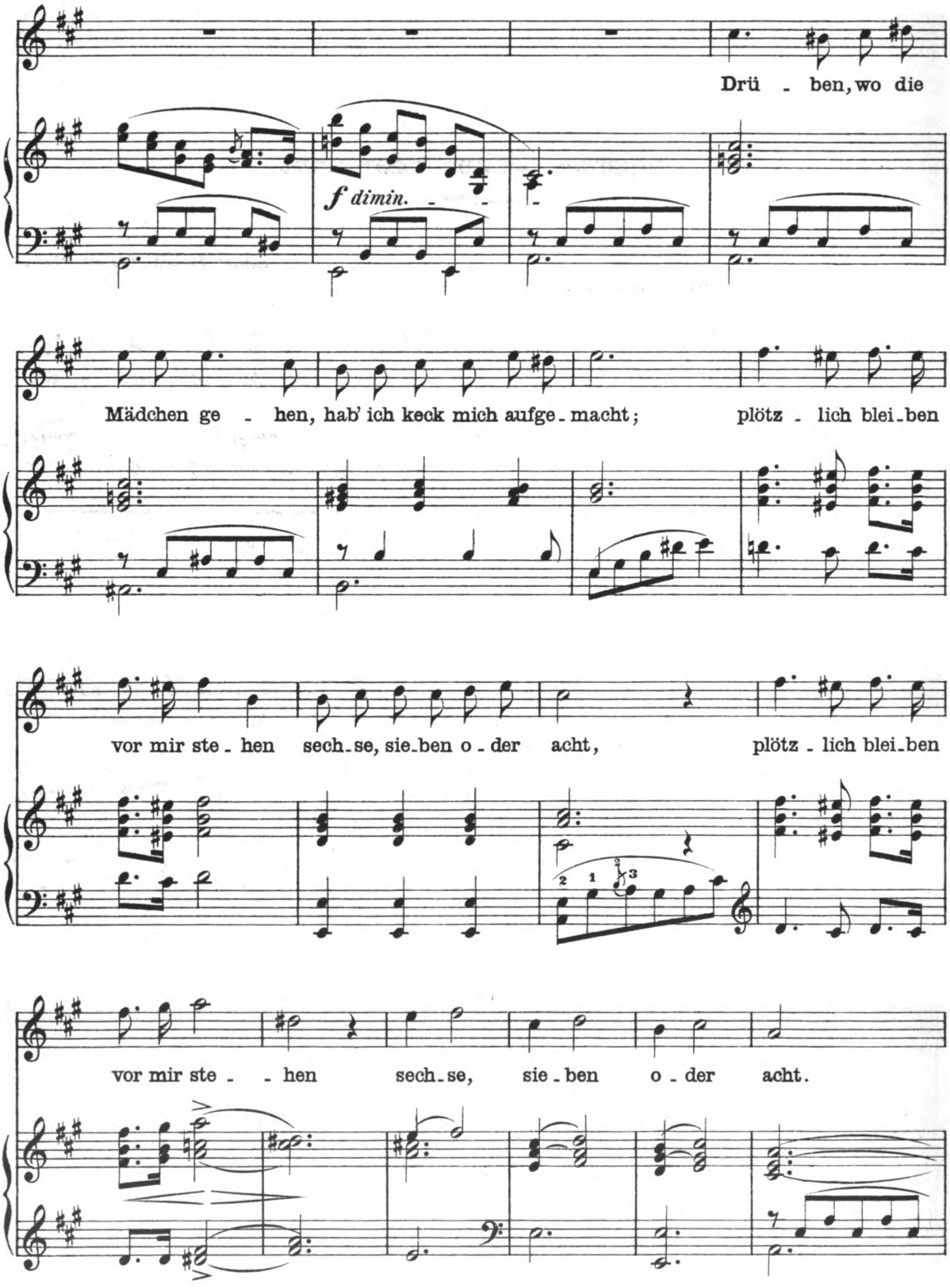
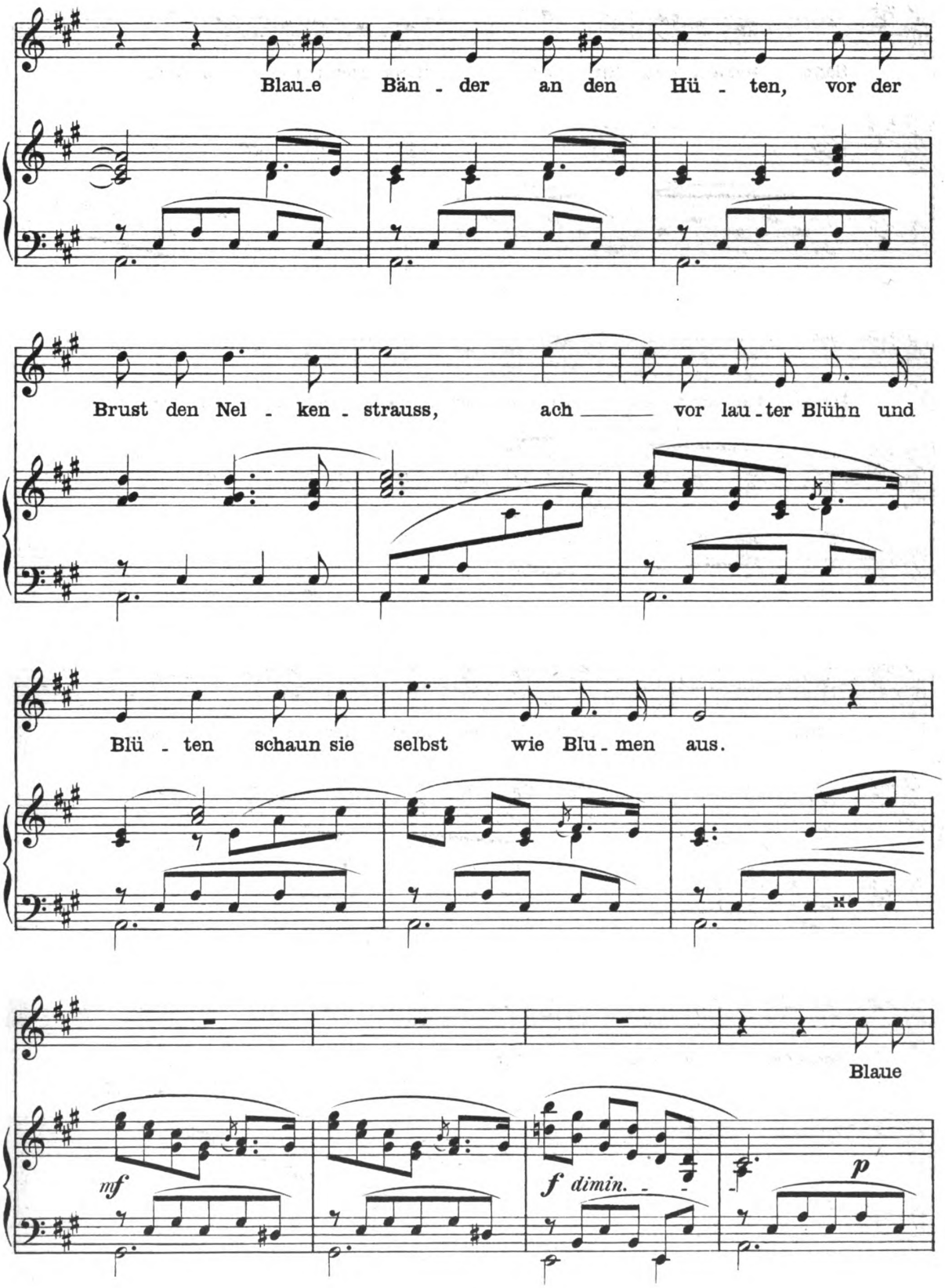
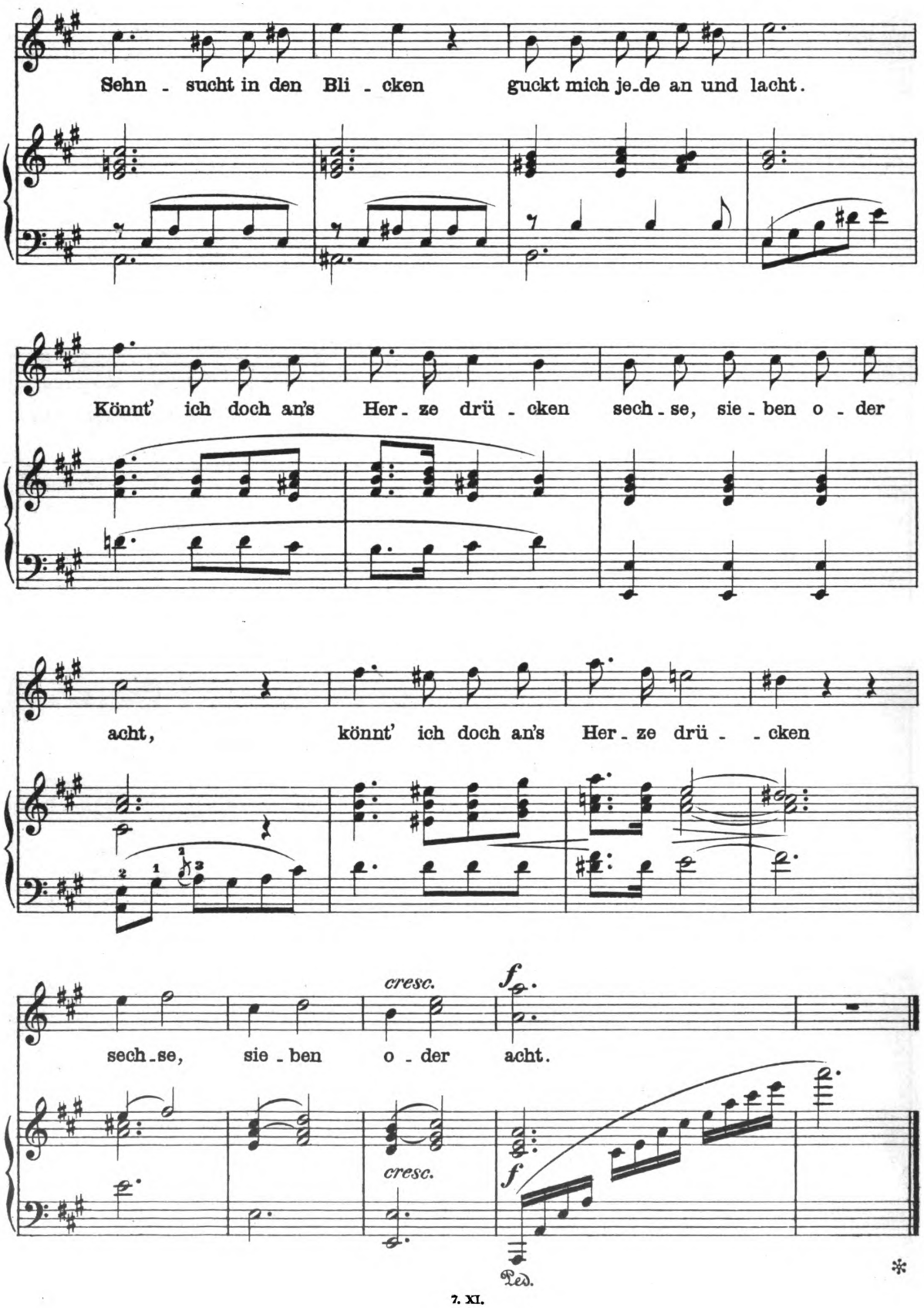


cresc.

p

8
p
mf
marcato
dim.

sfz
f
cresc.
f dim.
8
sfz

Sechse, sieben oder acht.

(Jacobowski.)

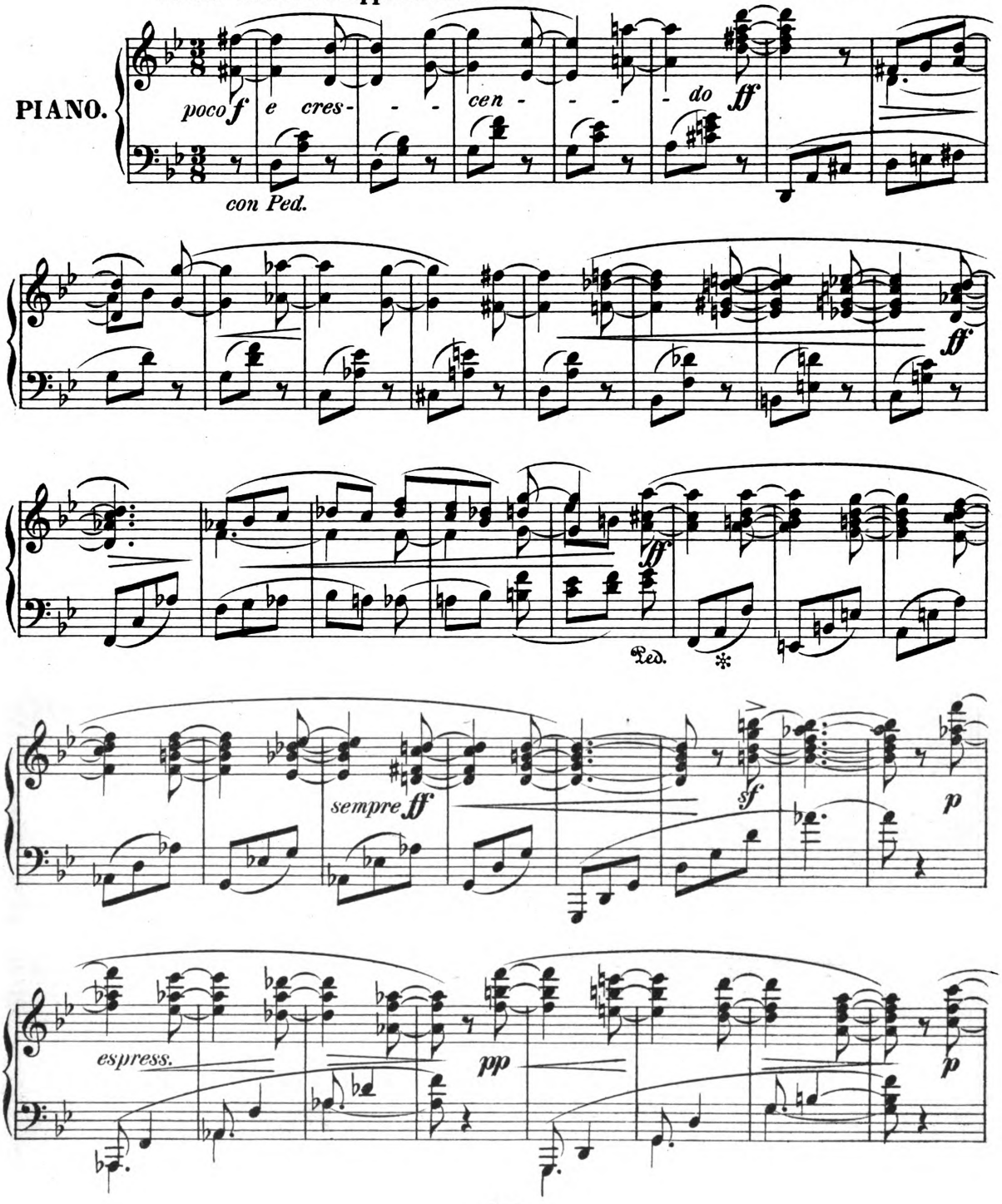
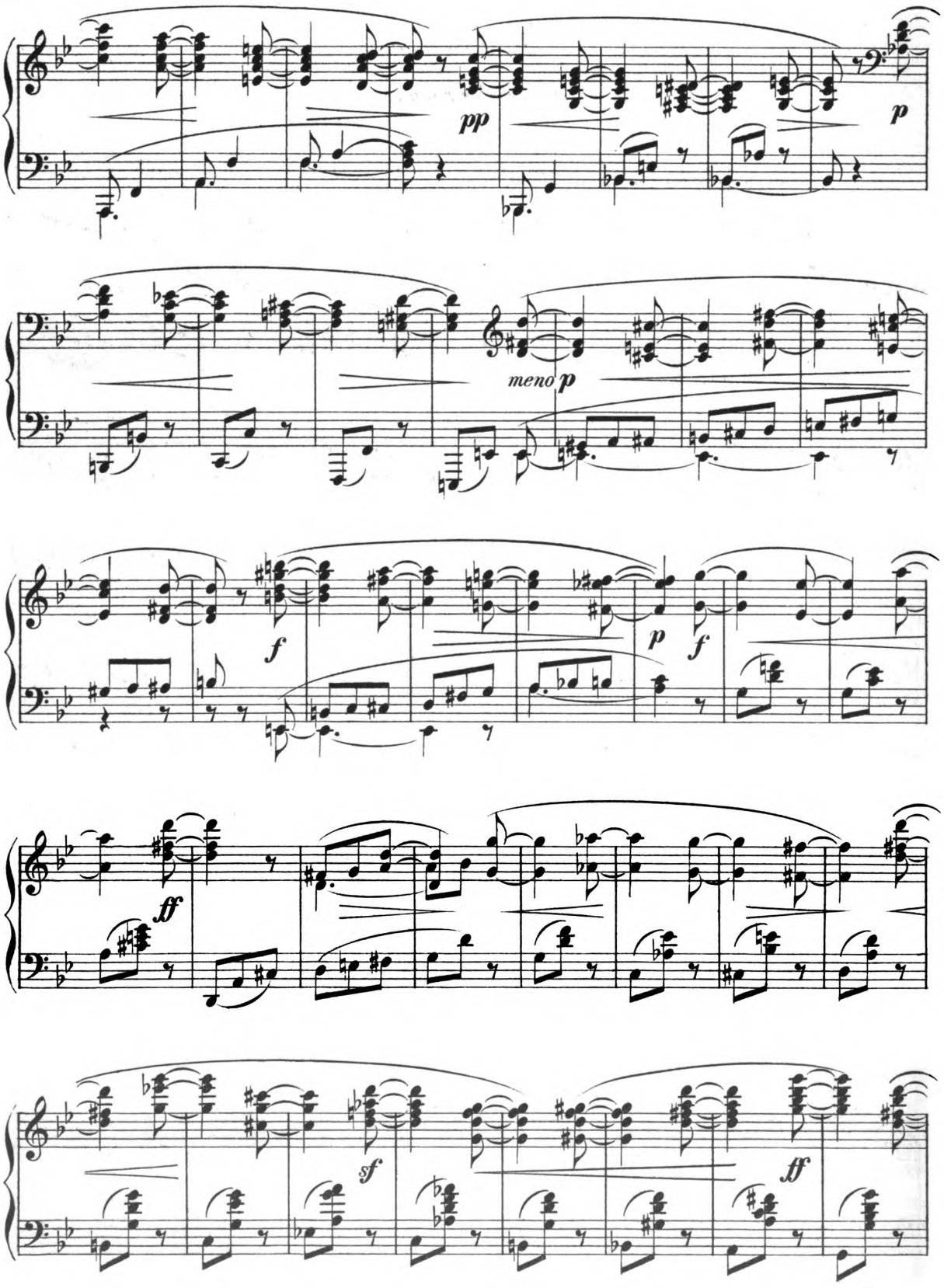
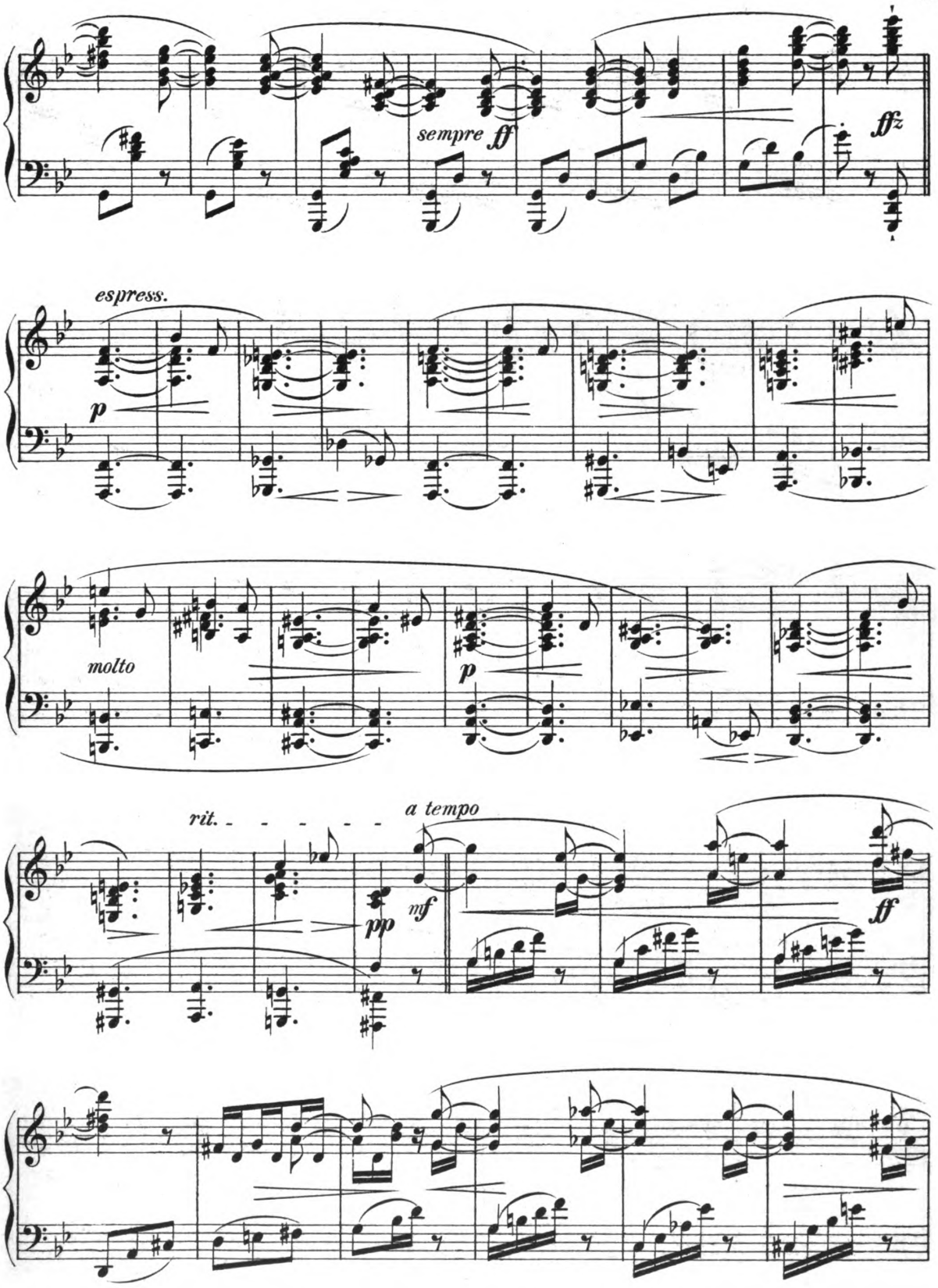
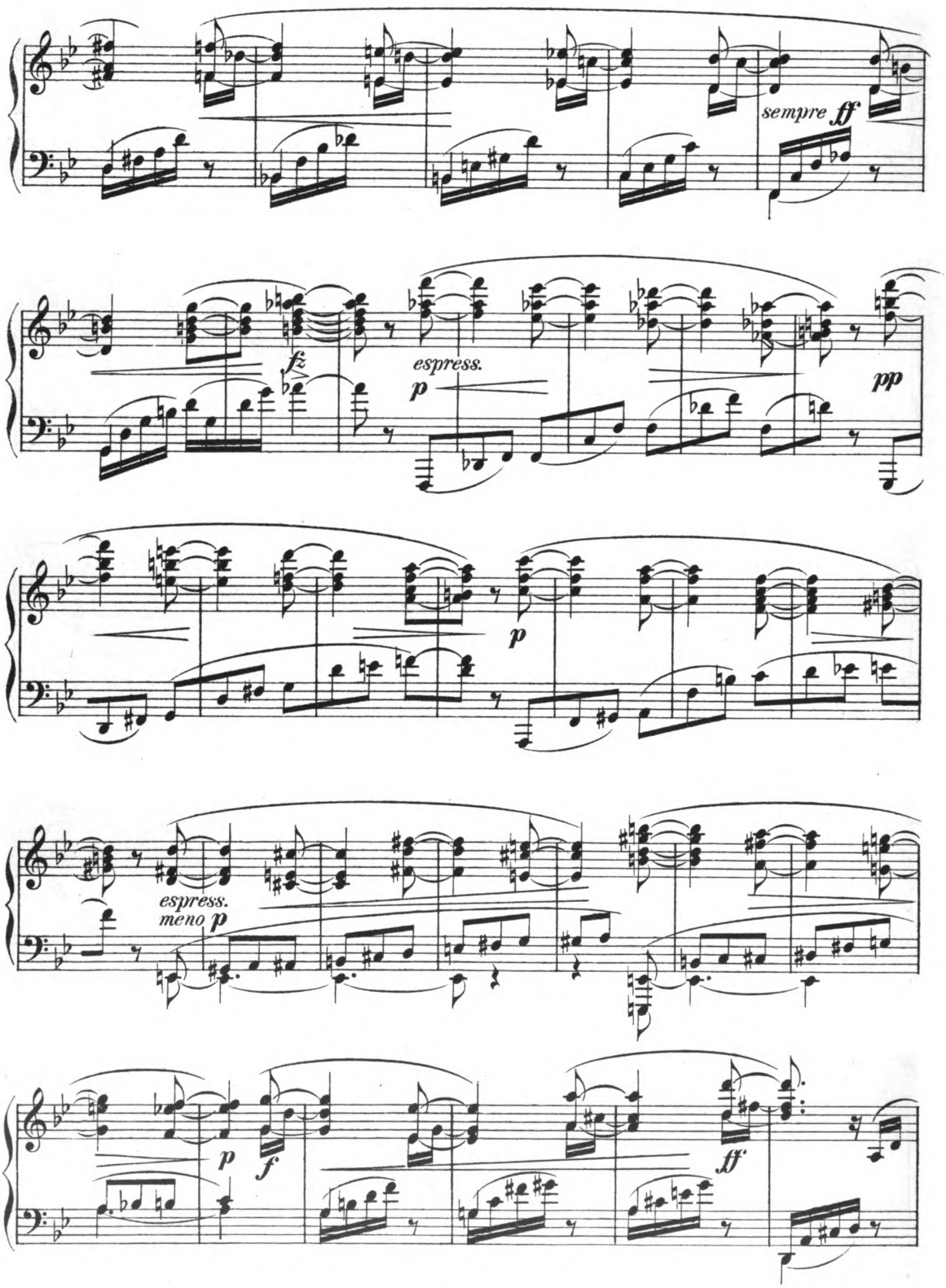
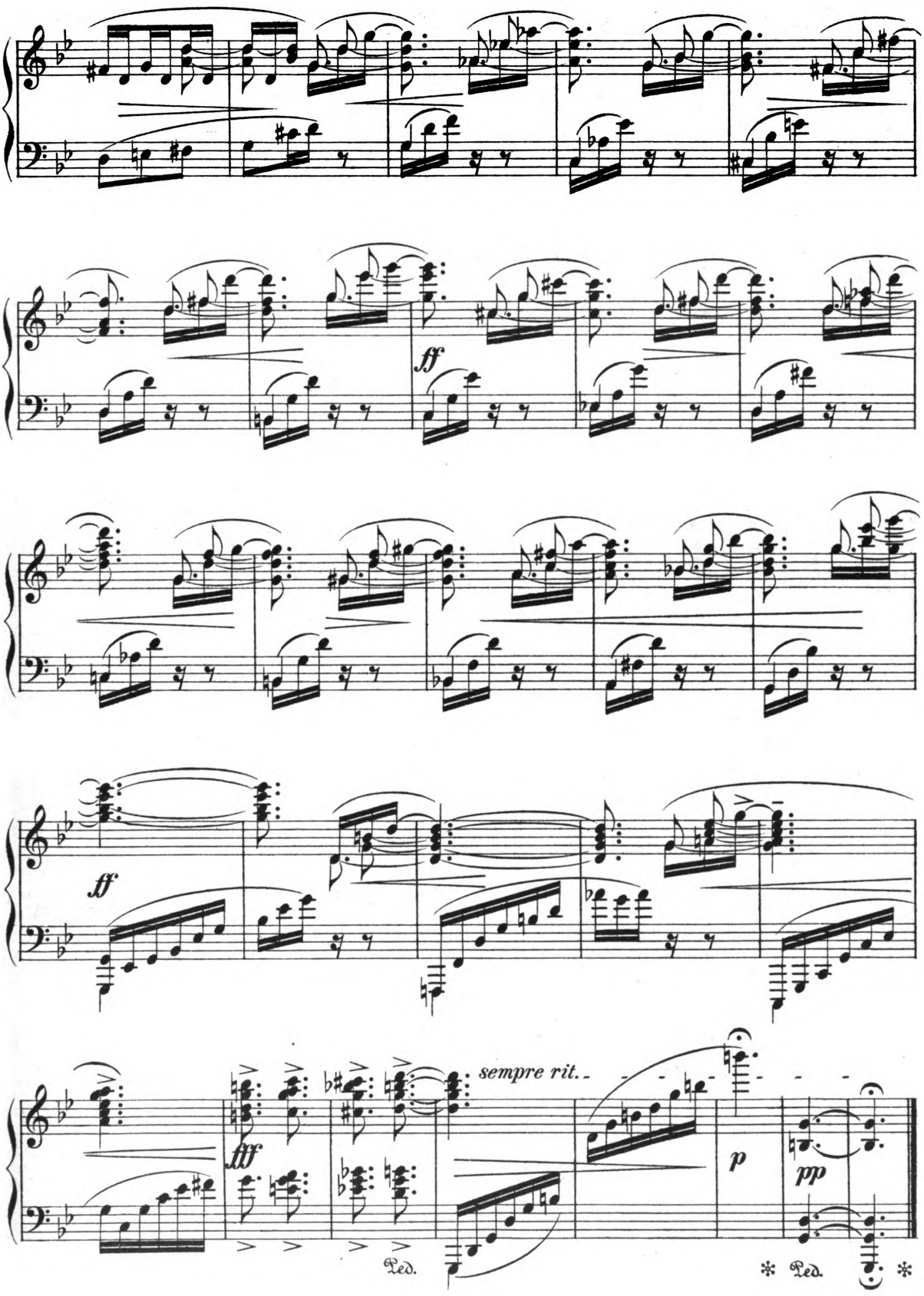
Ignaz Brüll, Op. 85 № 2.

Allegro moderato.

Drü - ben, wo die
f dimin.
Mädchen ge - hen, hab' ich keck mich aufge-macht; plötz - lich blei-ben
vor mir ste - hen sech-se, sie-ben o - der acht, plötz - lich blei-ben
vor mir ste - - hen sech-se, sie - ben o - der acht.

Blau-e Bän - der an den Hü - ten, vor der
Brust den Nel - ken - strauss, ach ___ vor lau-ter Blühn und
Blü - ten schaun sie selbst wie Blu-men aus.
Blaue
mf
f dimin.
p

Sehn - sucht in den Bli - cken guckt mich je-de an und lacht.
Könnt' ich doch an's Her - ze drü - cken sech - se, sie - ben o - der
acht, könnt' ich doch an's Her - ze drü - - cken
cresc.
f
sech - se, sie - ben o - der acht.
cresc.
f
Ped.
*

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Intermezzo.

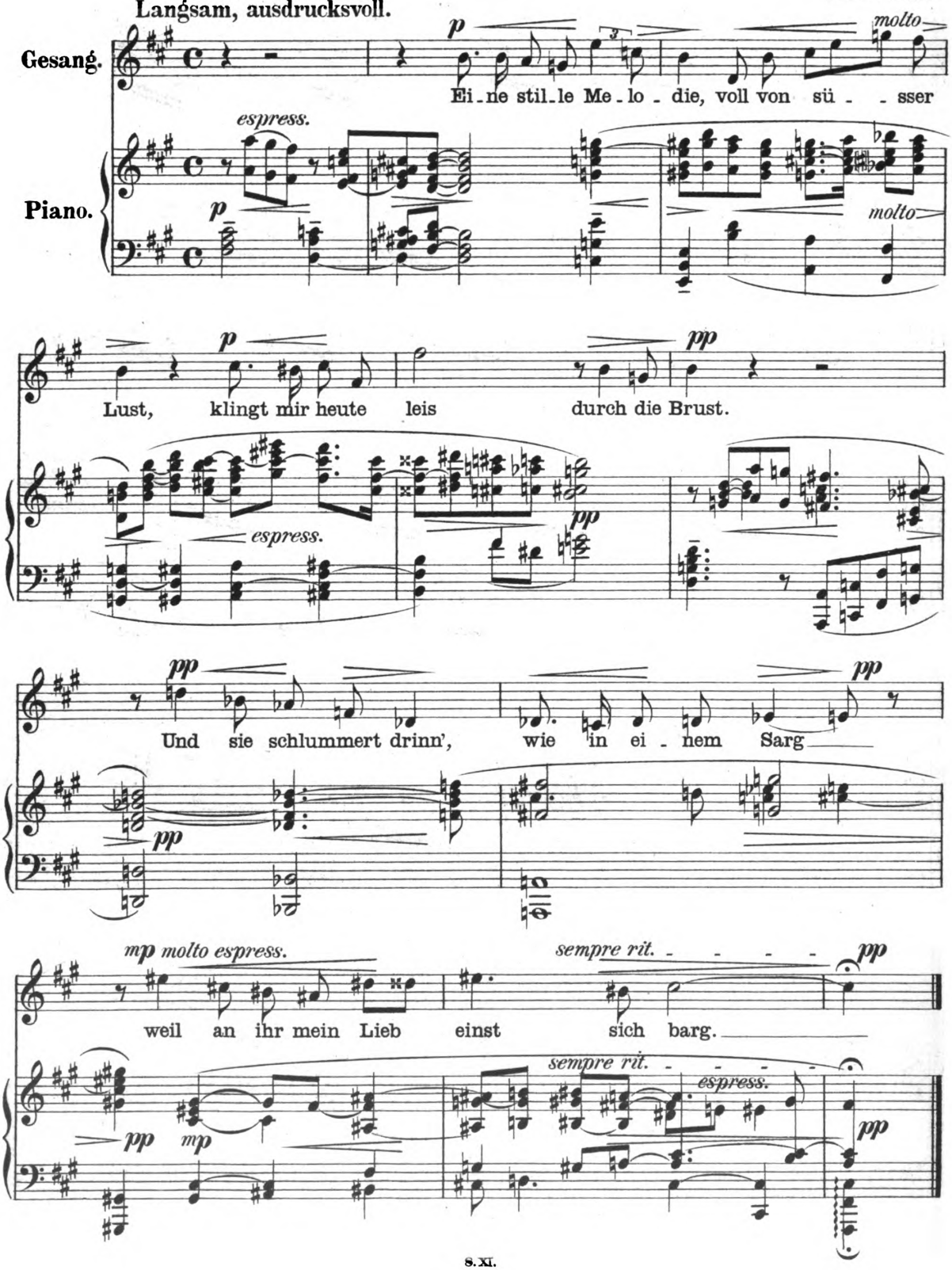
Assai vivace ed appassionato.

Max Reger, Op. 79 a 2.

pp
p
meno p
f
p
f
ff
sf
ff

sempre ff
ffz
espress.
p
molto
p
rit.
a tempo
pp
mf
ff

sempre ff
fz
espress.
p
pp
p
espress.
meno p
p
f
ff

ff
ff
fff
sempre rit.
p
pp
Ped.
Ped.

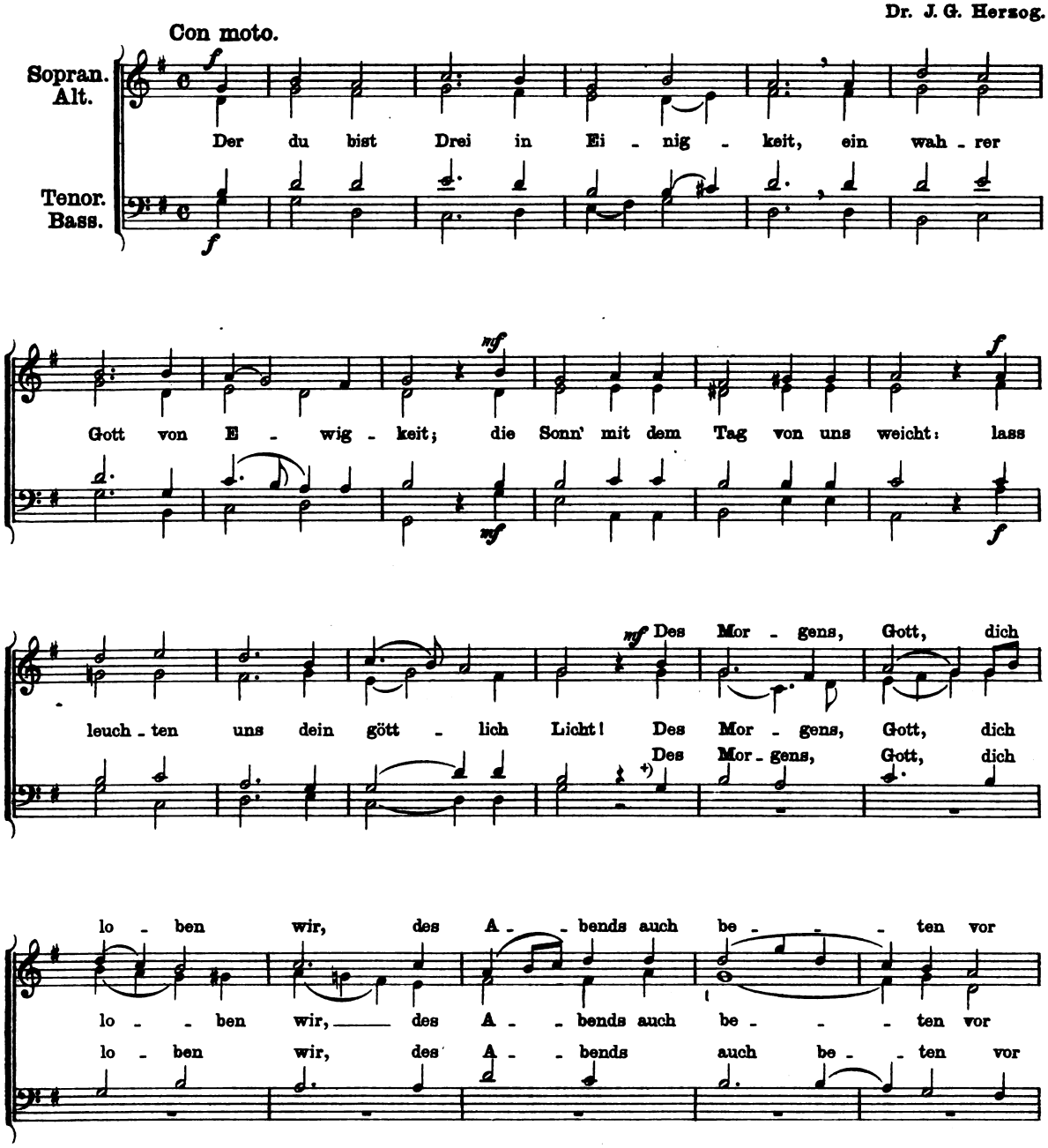
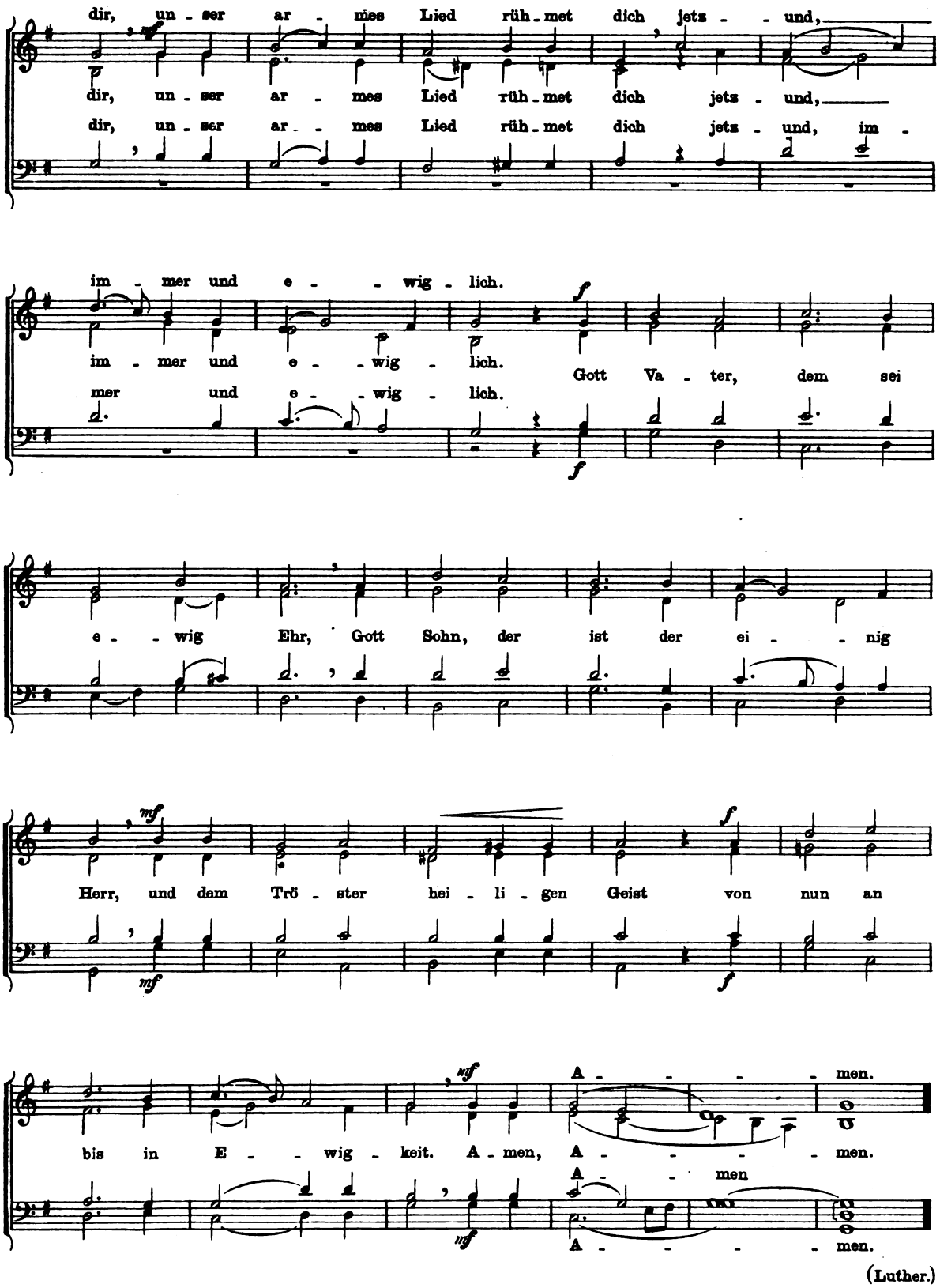
Erinnerung.

Theo Schäfer.

Max Reger.

Langsam, ausdrucksvoll.

Trinitatisfest.

Dr. J. G. Herzog.

Con moto.

+) Tenor hier hervortretend.

dir, un - ser ar - mes Lied rüh - met dich jetz - und,
dir, un - ser ar - mes Lied rüh - met dich jetz - und,
dir, un - ser ar - mes Lied rüh - met dich jetz - und, im -
im - mer und e - wig - lich.
im - mer und e - wig - lich.
mer und e - wig - lich.
Gott Va - ter, dem sei
e - wig Ehr, Gott Sohn, der ist der ei - nig
Herr, und dem Trö - ster hei - li - gen Geist von nun an
bis in E - wig - keit. A - men, A - men.
A - men
A - men.

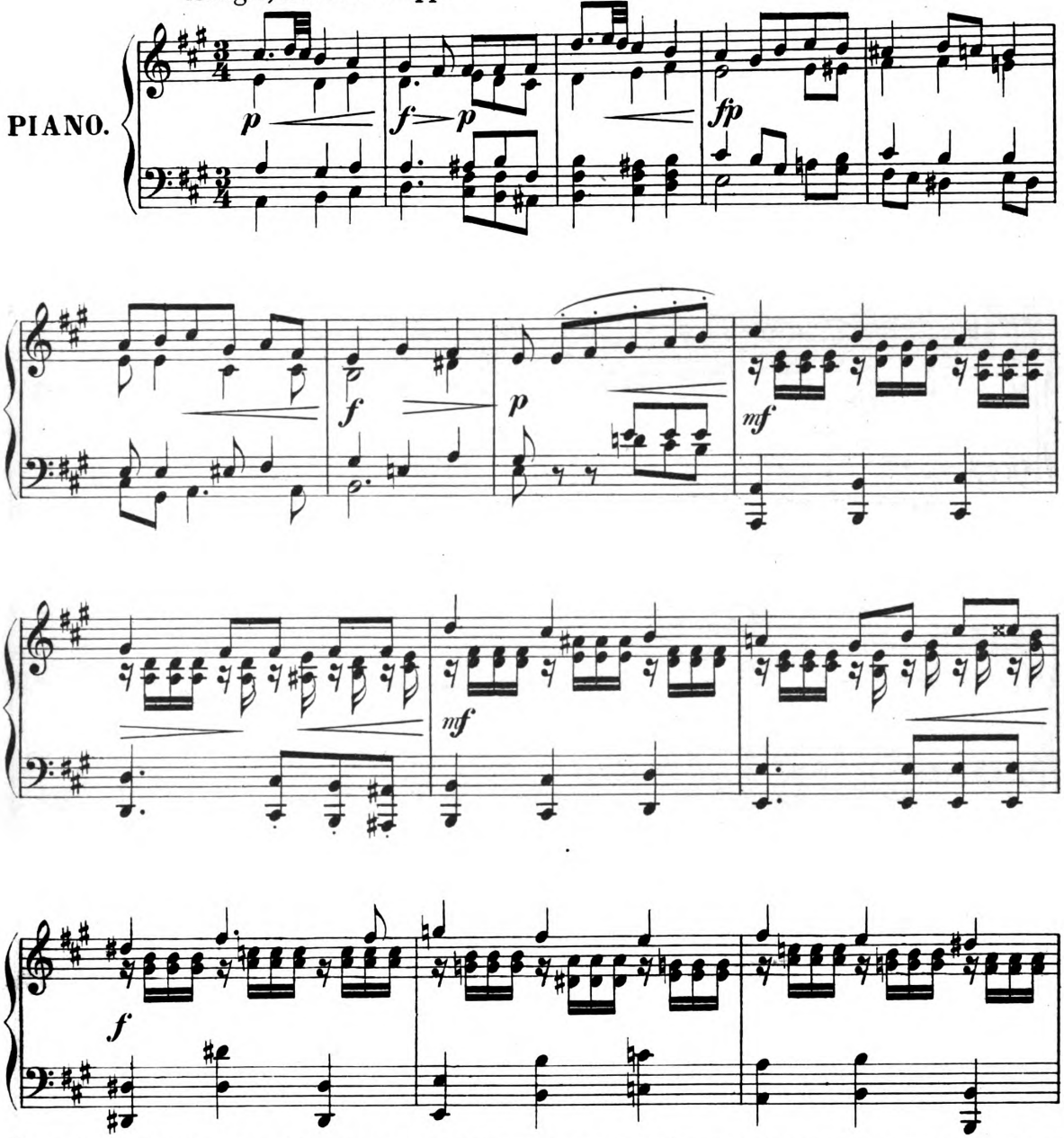
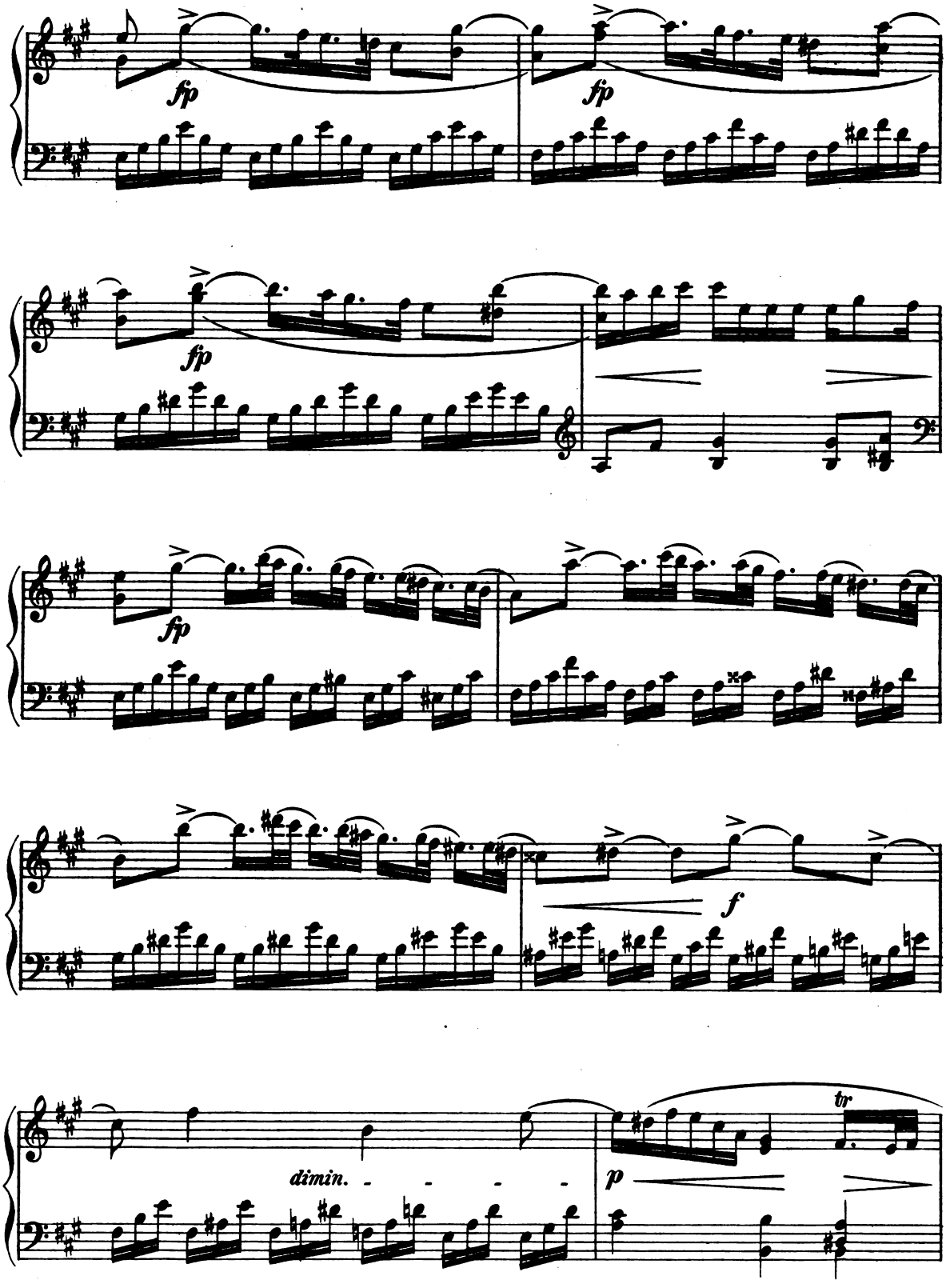
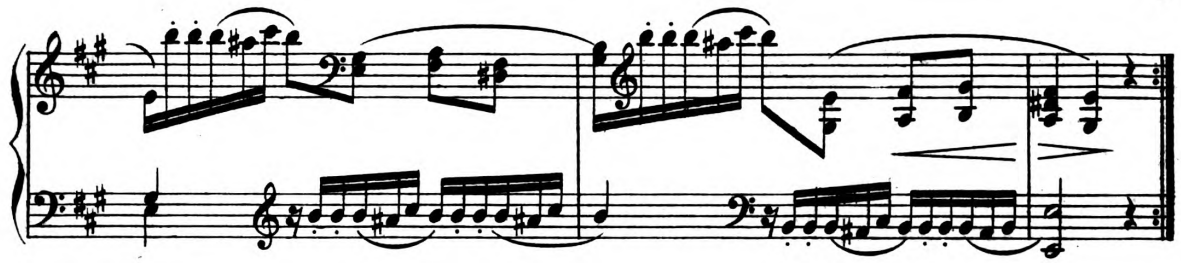
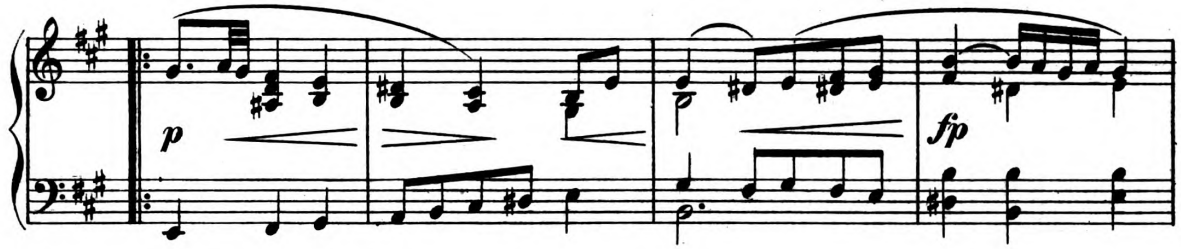
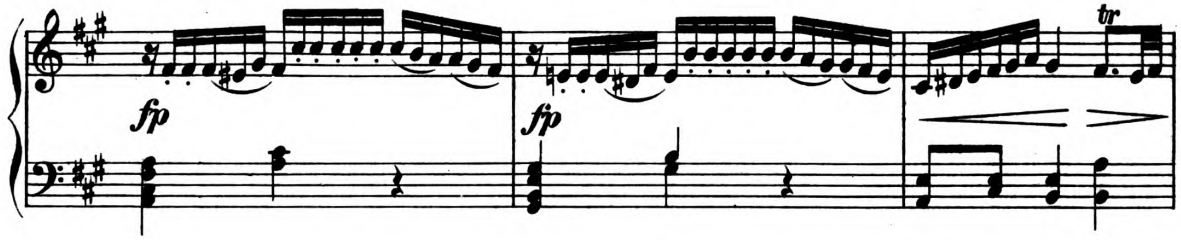
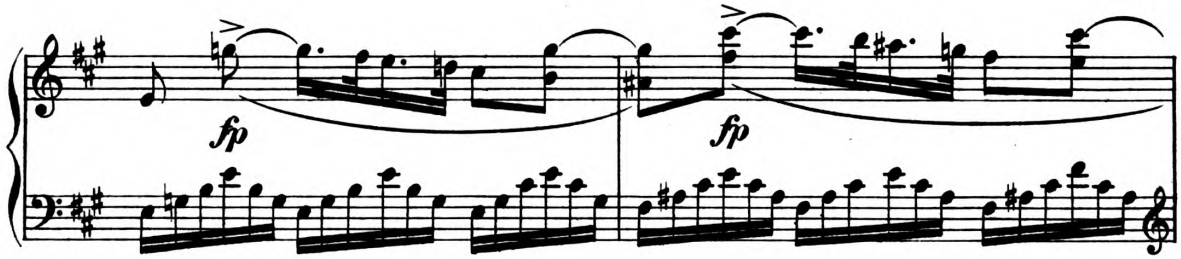
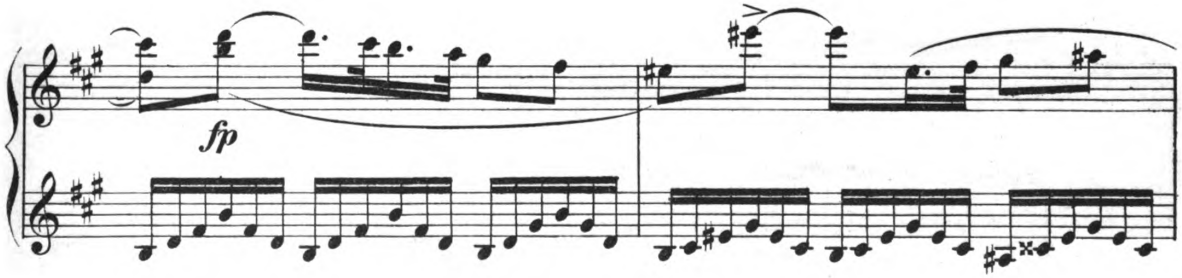
(Luther.)

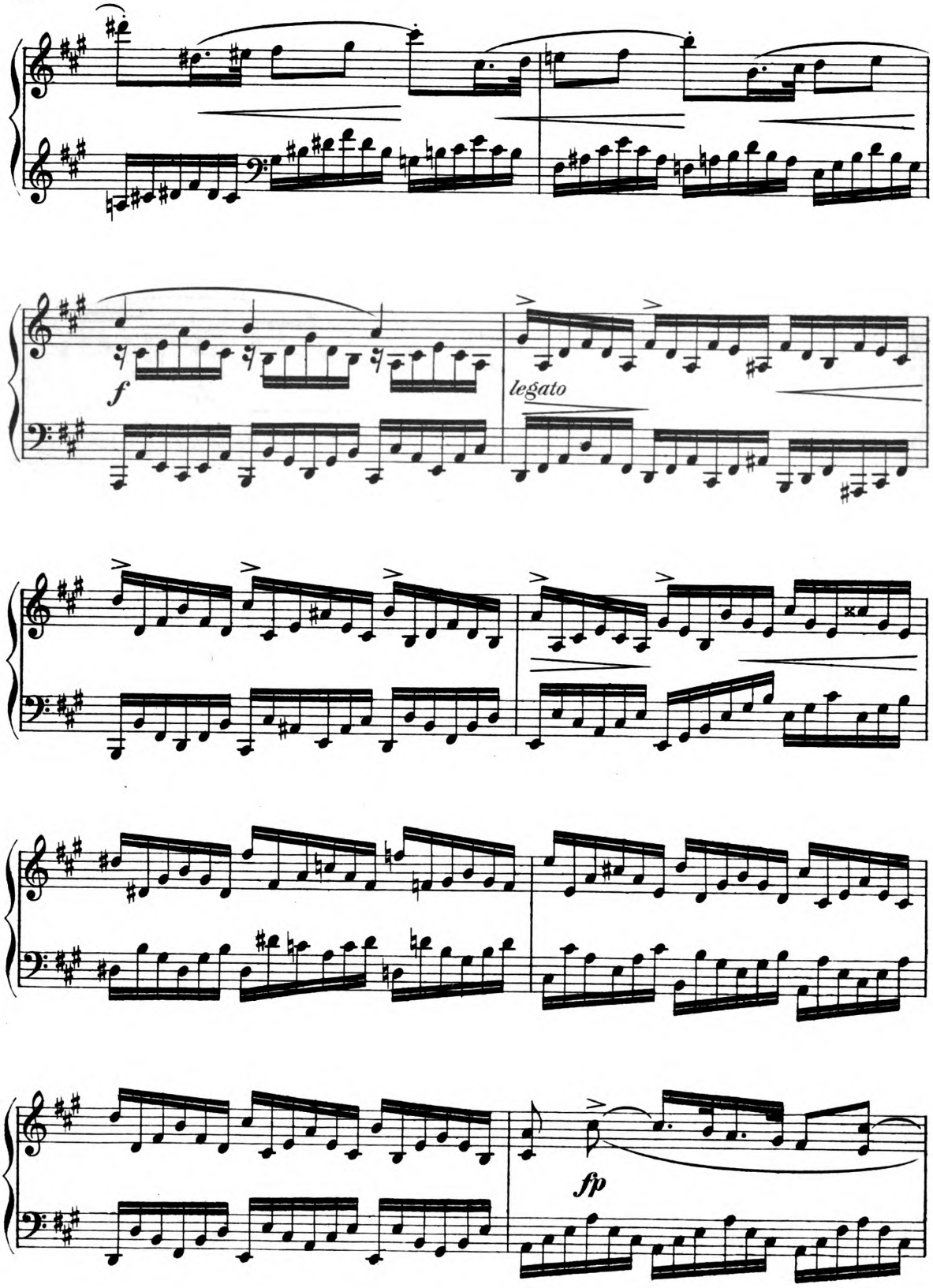
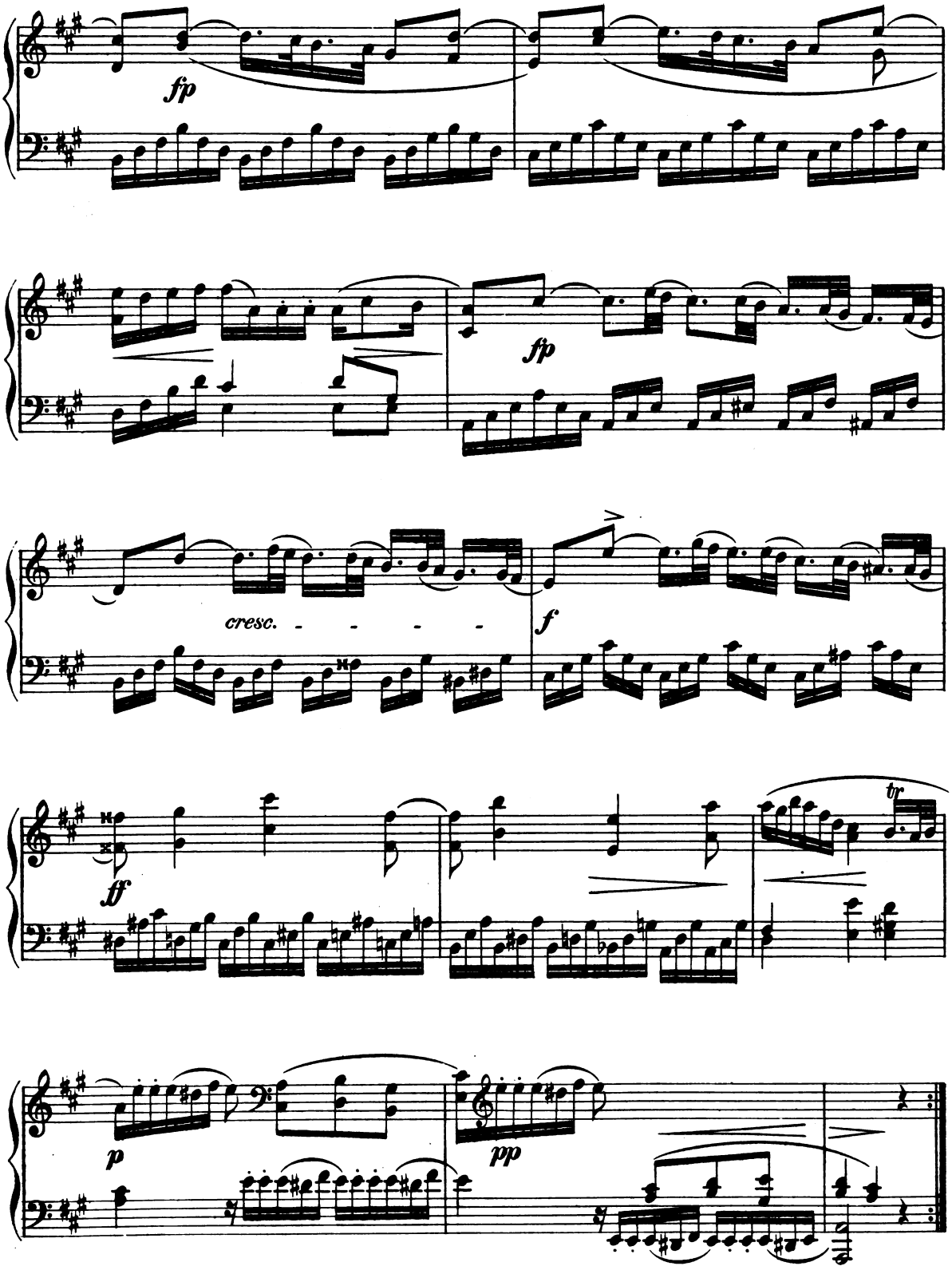
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Zweiter (langsamer) Satz aus einer A-moll Sonate.

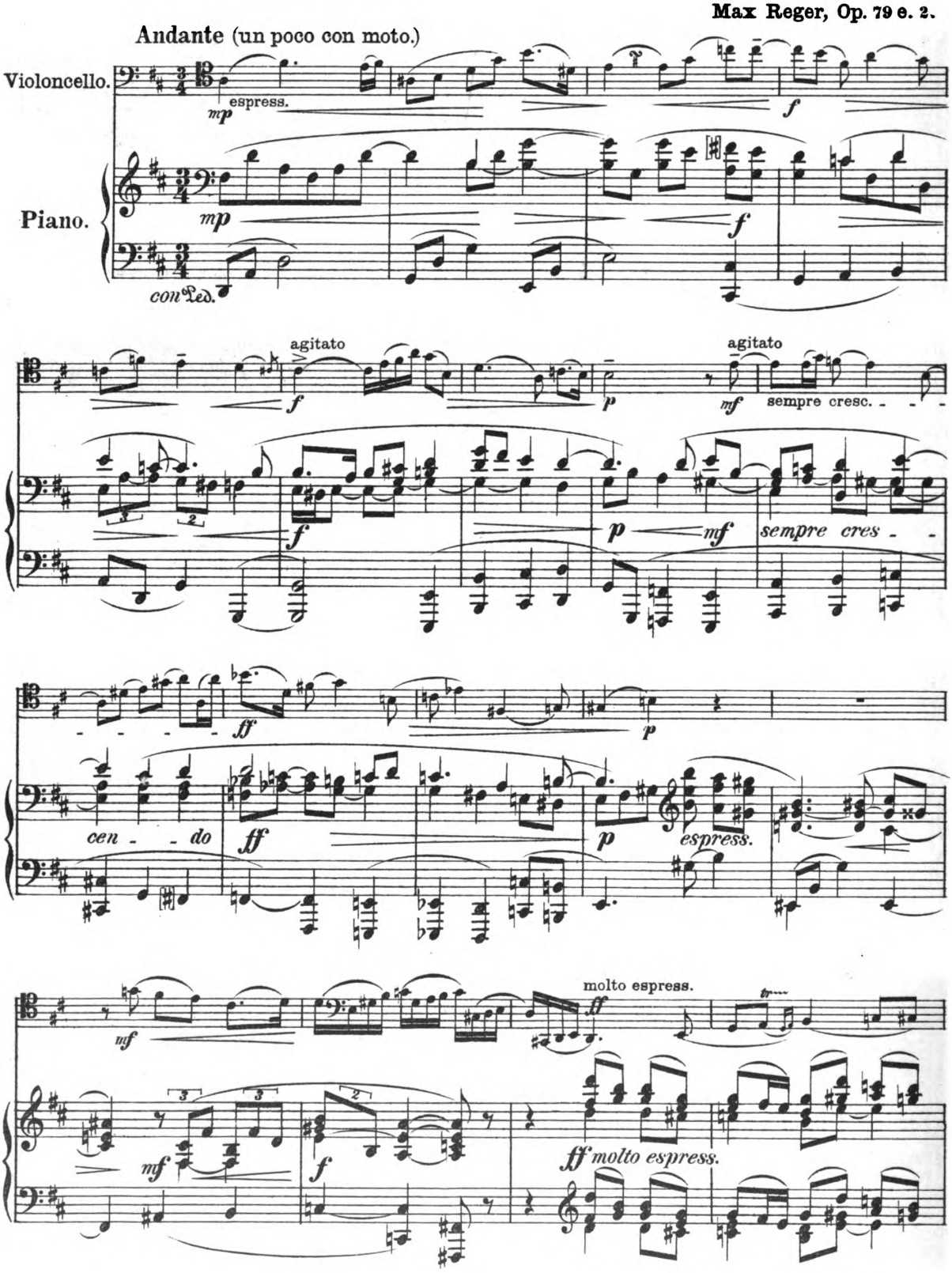
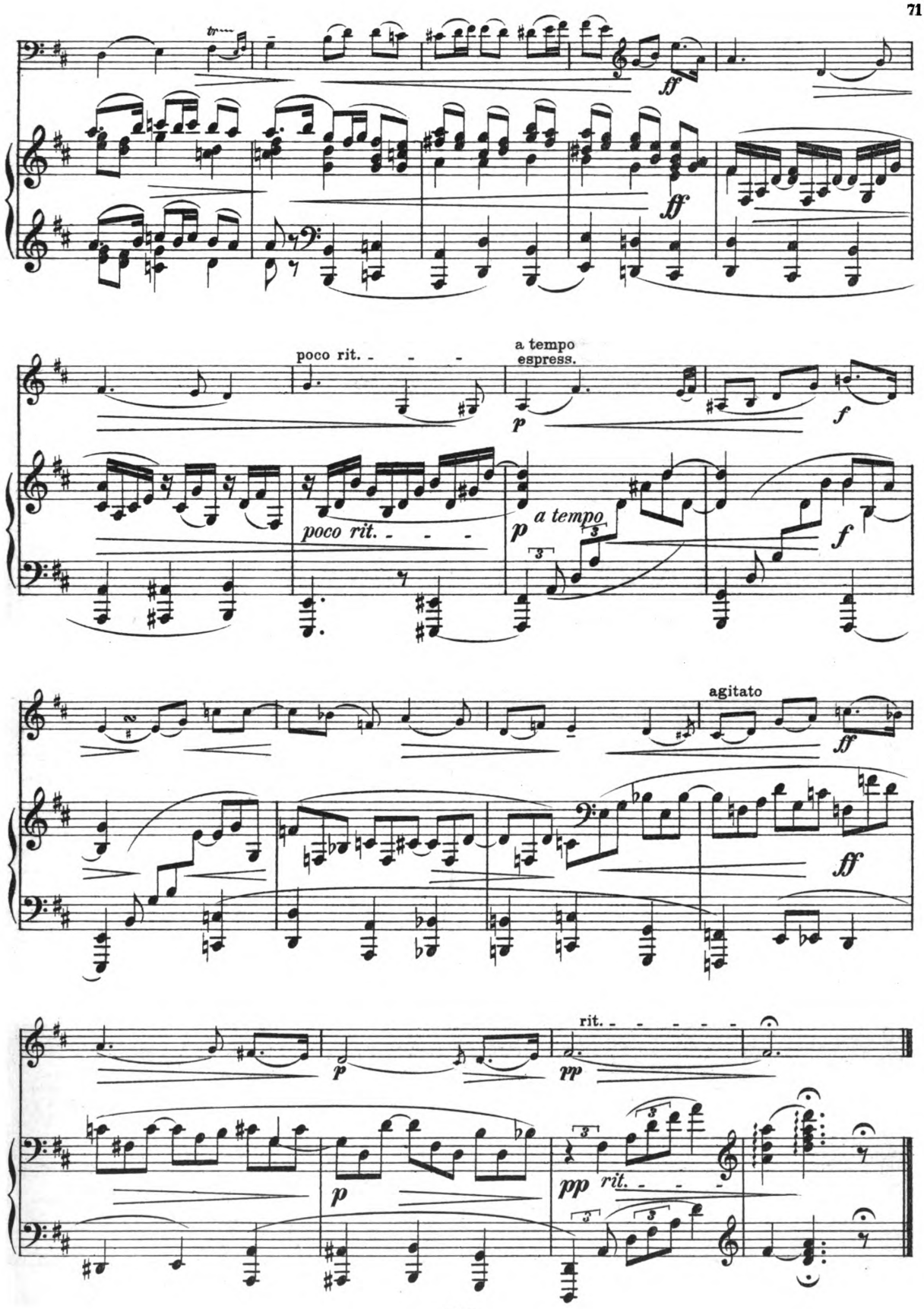
Joseph Wölfl.+)
Revidiert u. herausgegeben von
Otto Schmid - Dresden.

Adagio, ma non troppo.

PIANO.

+) Joseph Wölfl (geb. 1772 zu Salzburg, gest. 21. Mai 1812 zu London) seiner Zeit ein gefeierter Komponist u. Pianist, Rivale Beethovens. Die Sonate, der das Adagio entnommen ist, ist die erste der „Trois Sonates pour le Pianoforte," oeuvre VI., die Wölfl „à Mr. L. van Beethoven" widmete.

fp
fp
fp
fp
f
dimin.
p
tr

p
fp

fp
fp
tr

fp
fp

fp

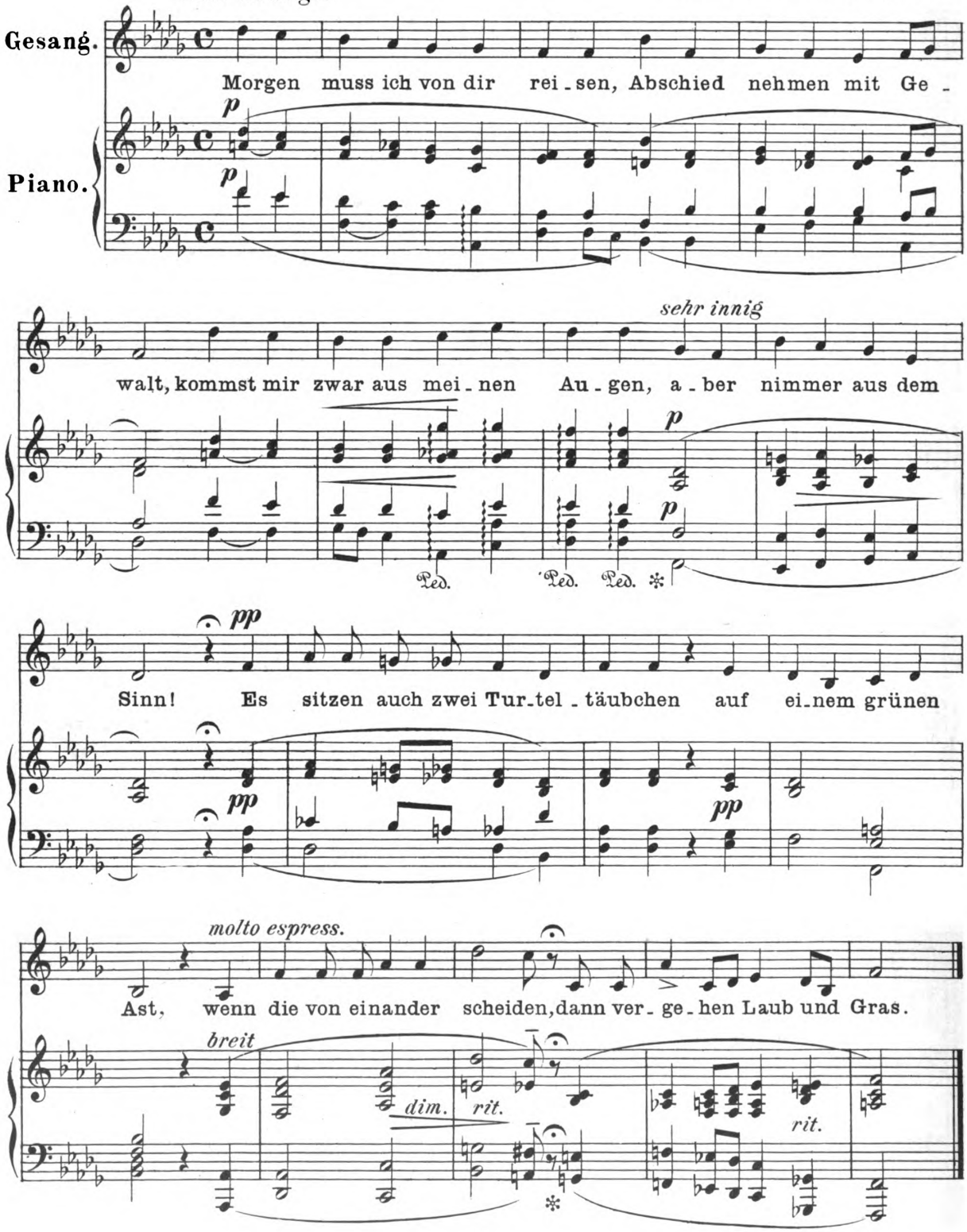

f
legato
fp

fp
fp
cresc. - - - - -
f
ff
tr
p
pp

Kleine Romanze.

Max Reger, Op. 79 e. 2.

ff
ff
poco rit.
a tempo
espress.
p
f
poco rit.
p
a tempo
f
agitato
ff
ff
rit.
p
pp
p
pp
rit.

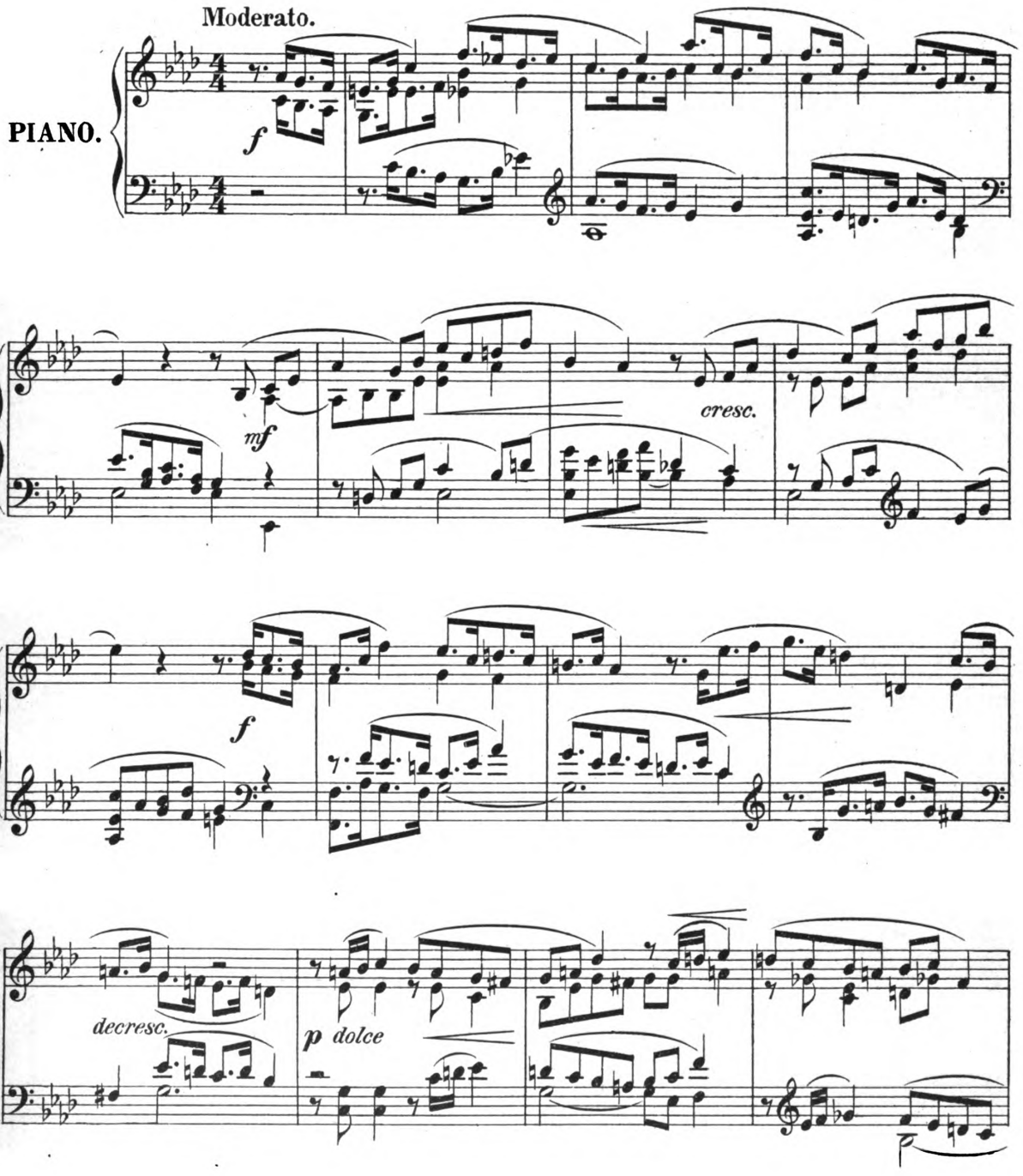
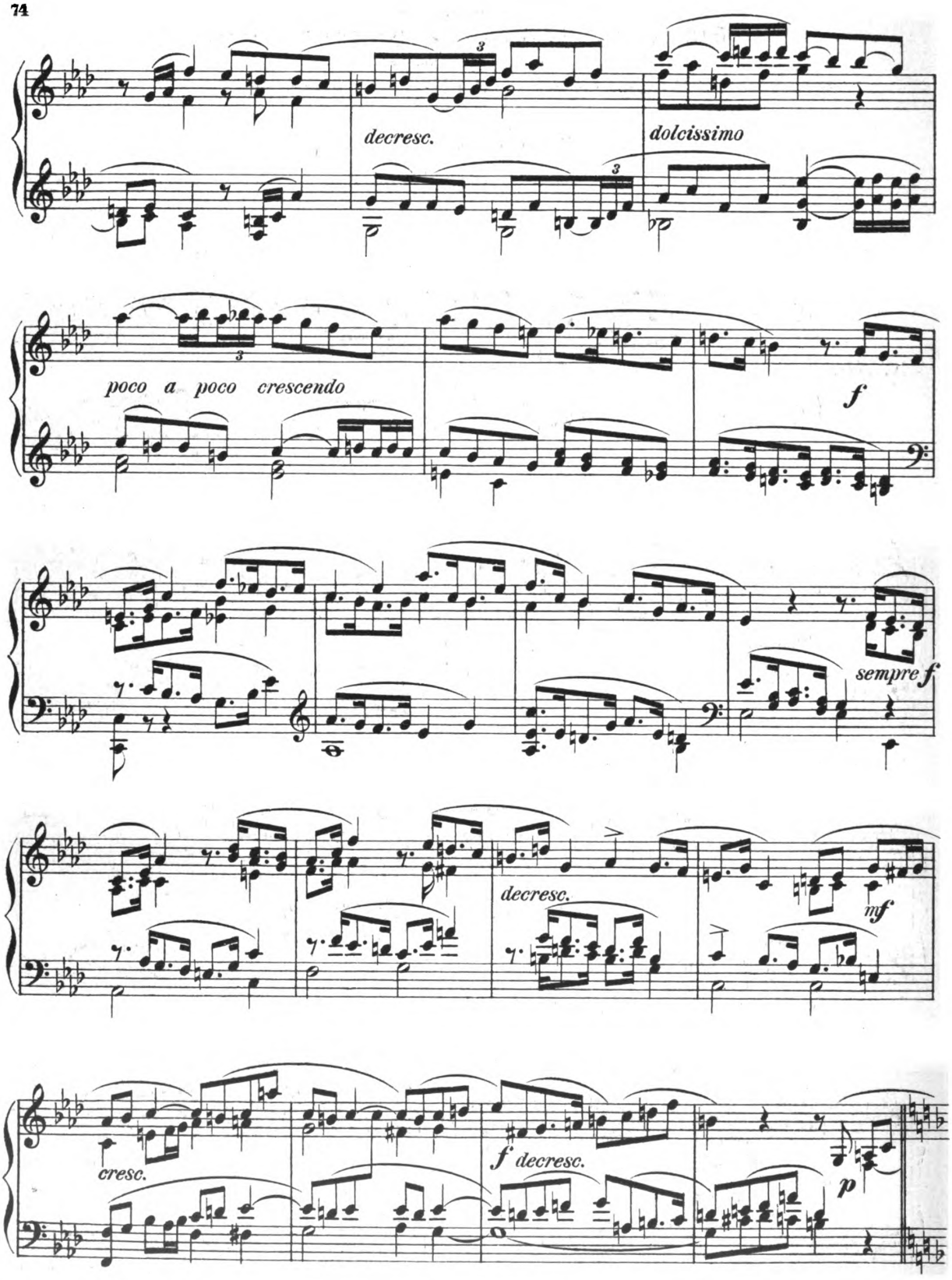
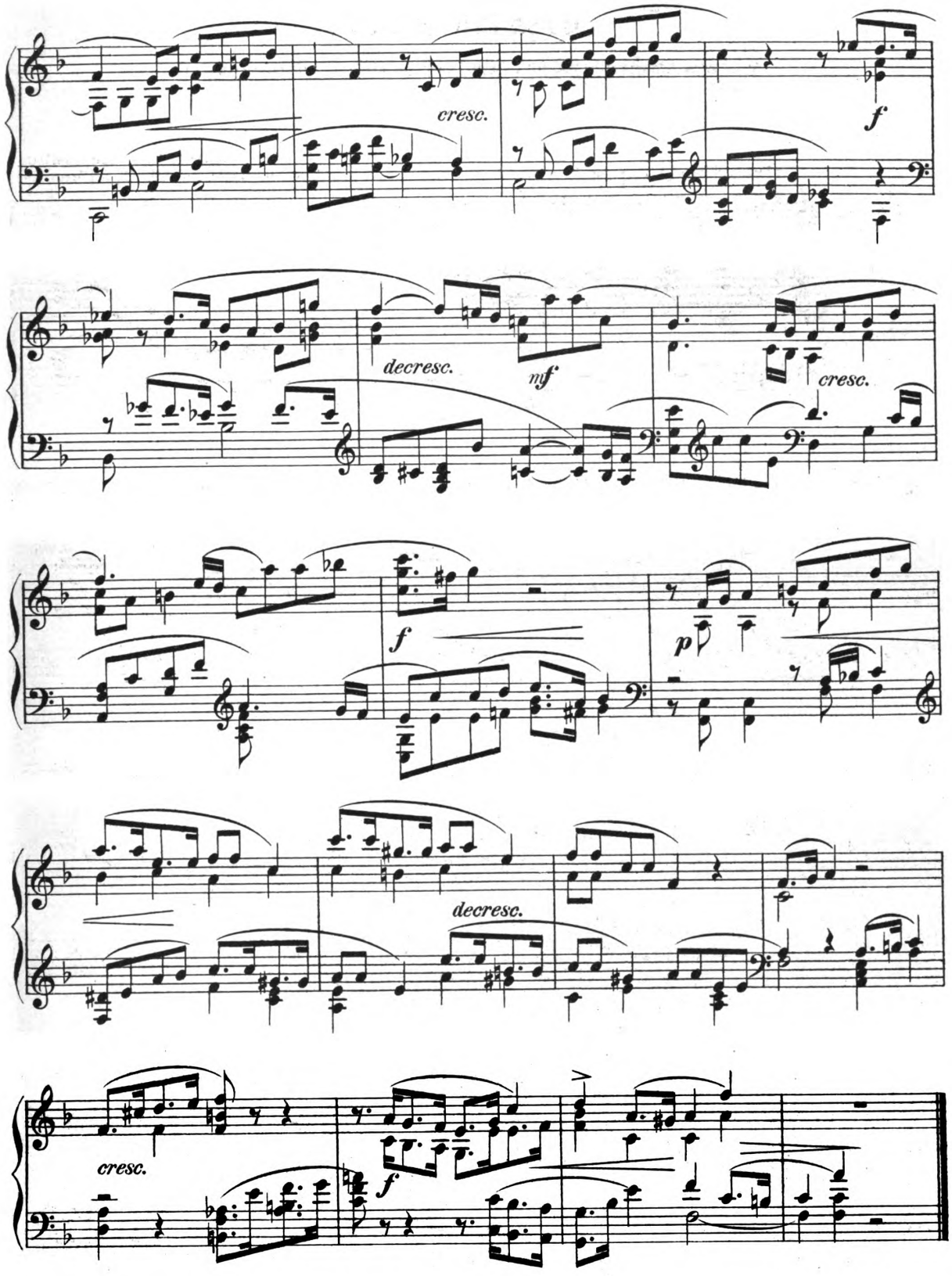
Abschied.

Tief bewegt.

Max Kretschmar, Op. 9. II.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

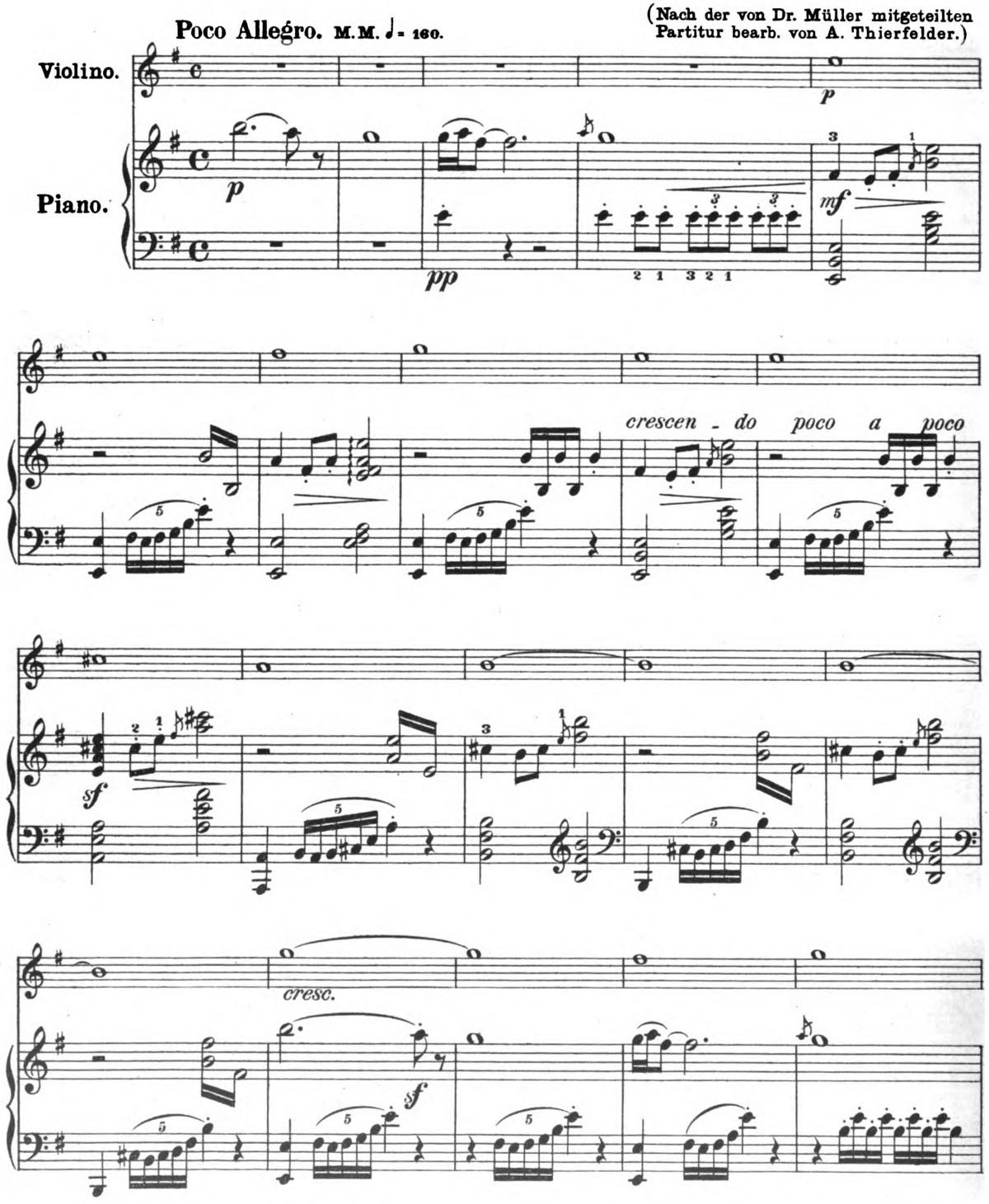
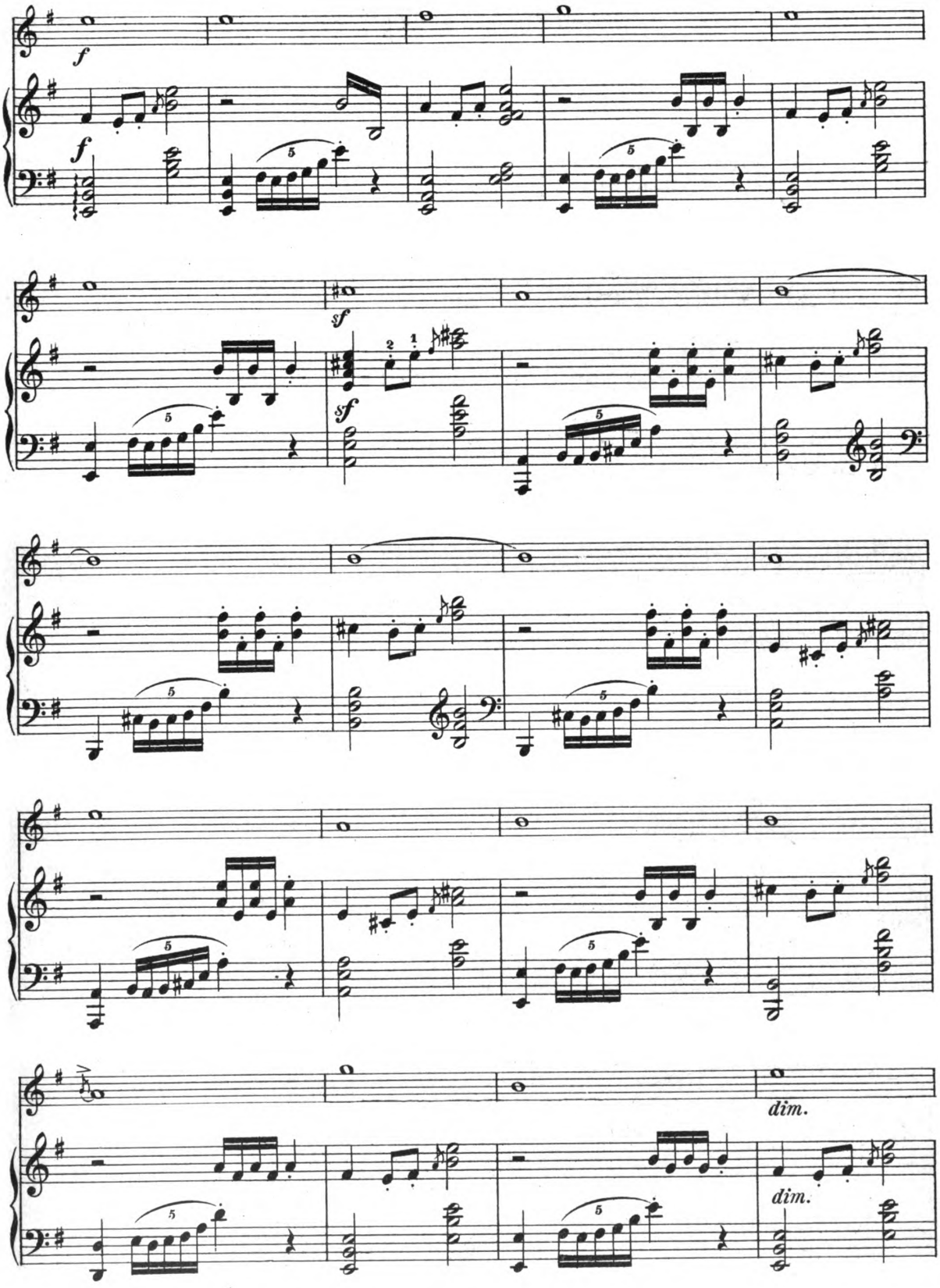
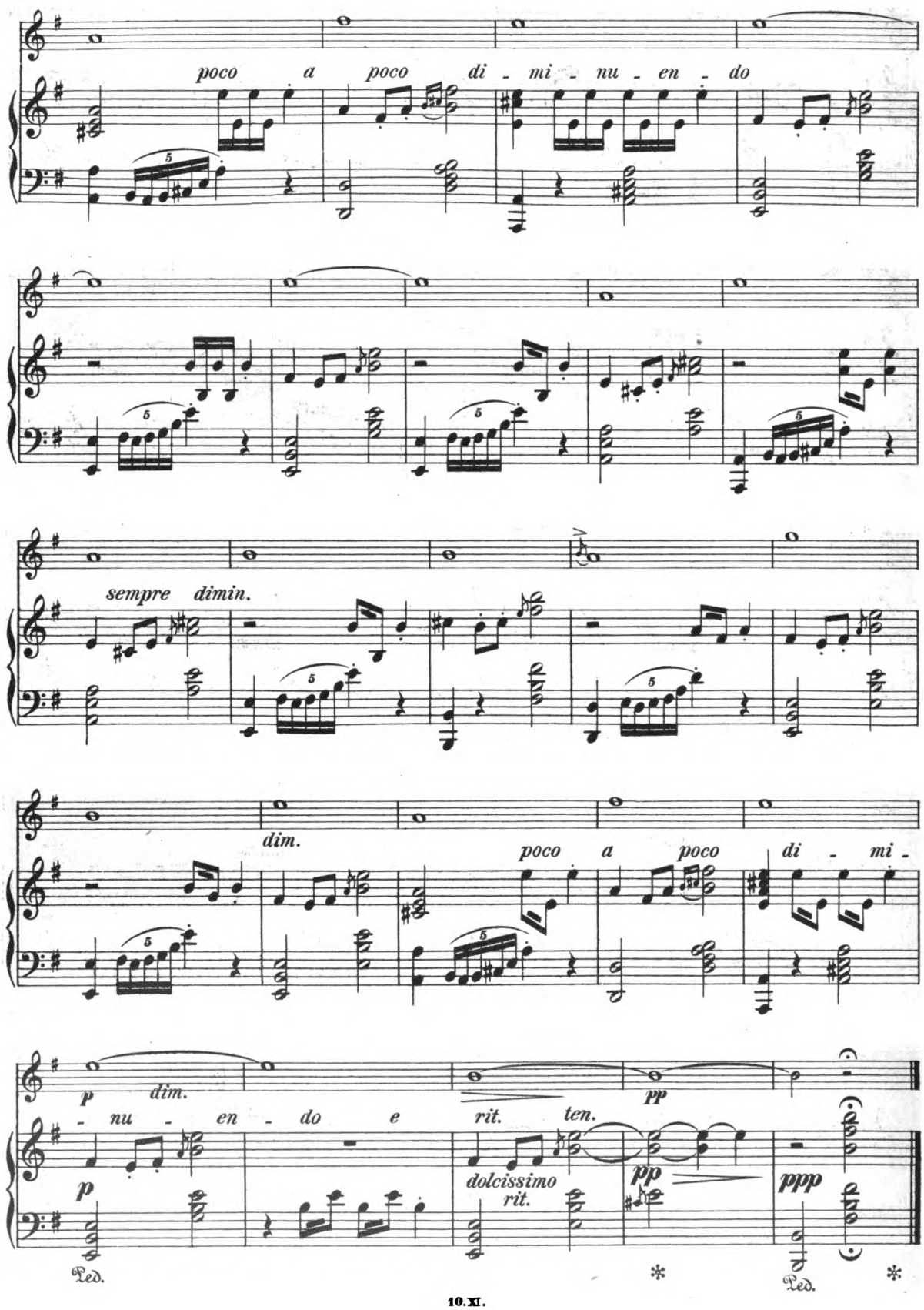
Resignation.

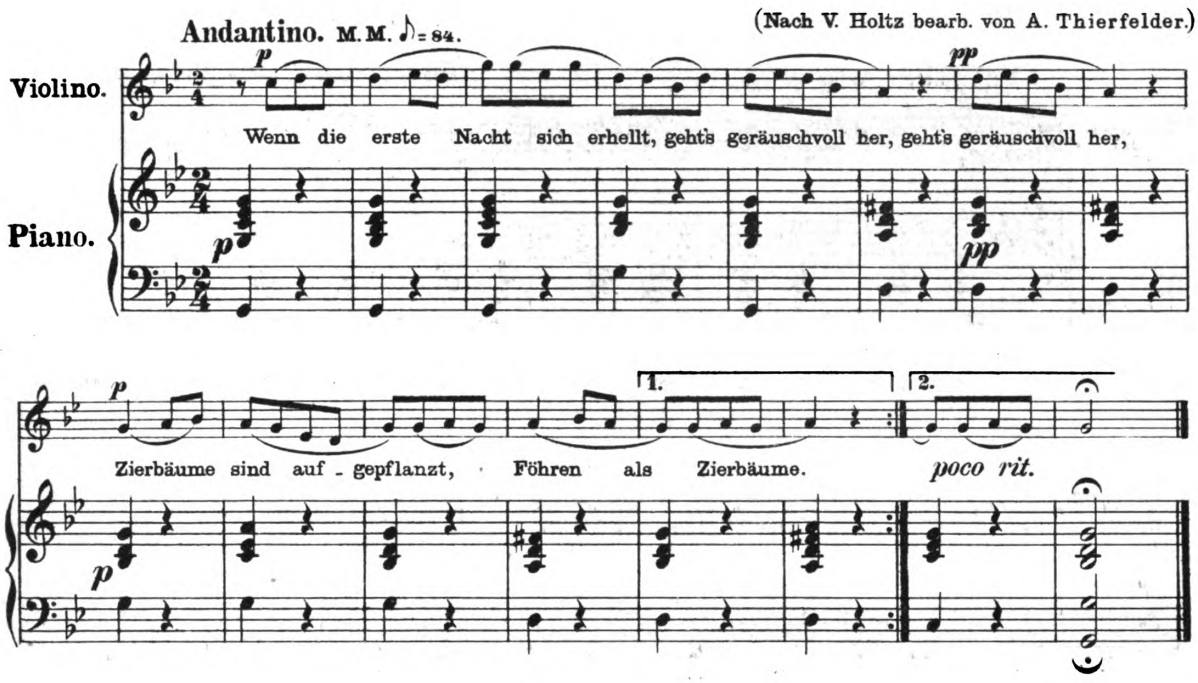
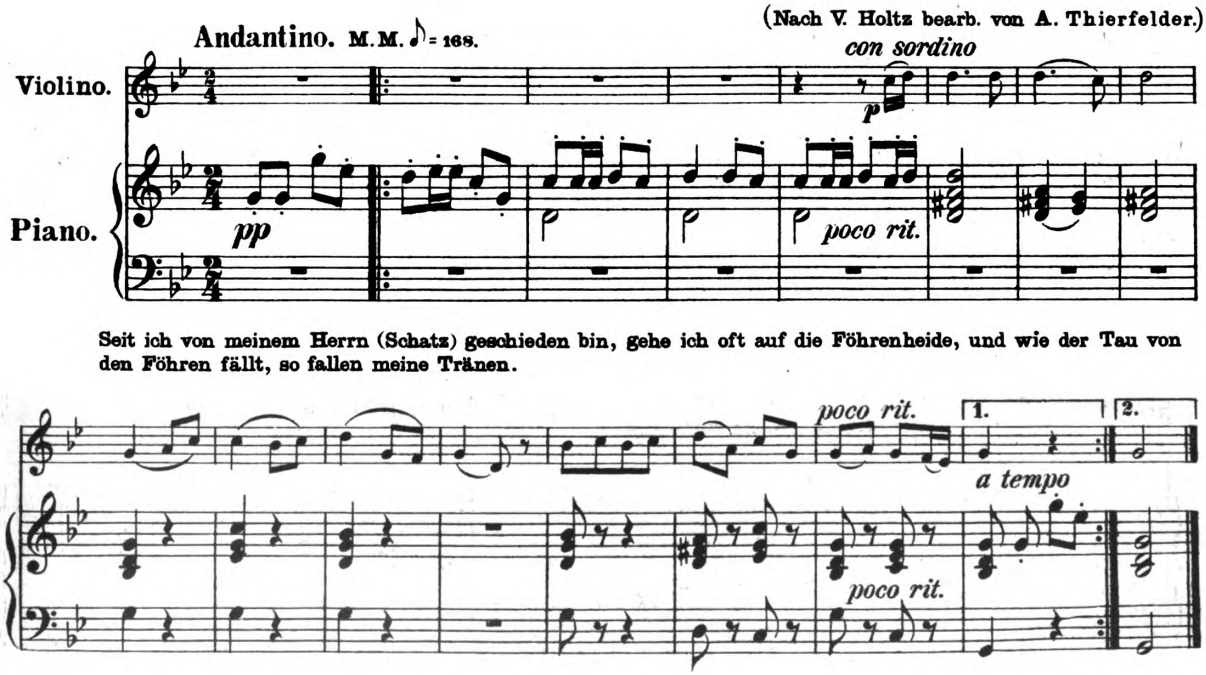
(Canon in der Terz.)

Stephan Krehl.

decresc.
dolcissimo
poco a poco crescendo
f
sempre f
decresc.
mf
cresc.
f decresc.
p

cresc.
f
decresc.
mf
cresc.
f
p
decresc.
cresc.
f

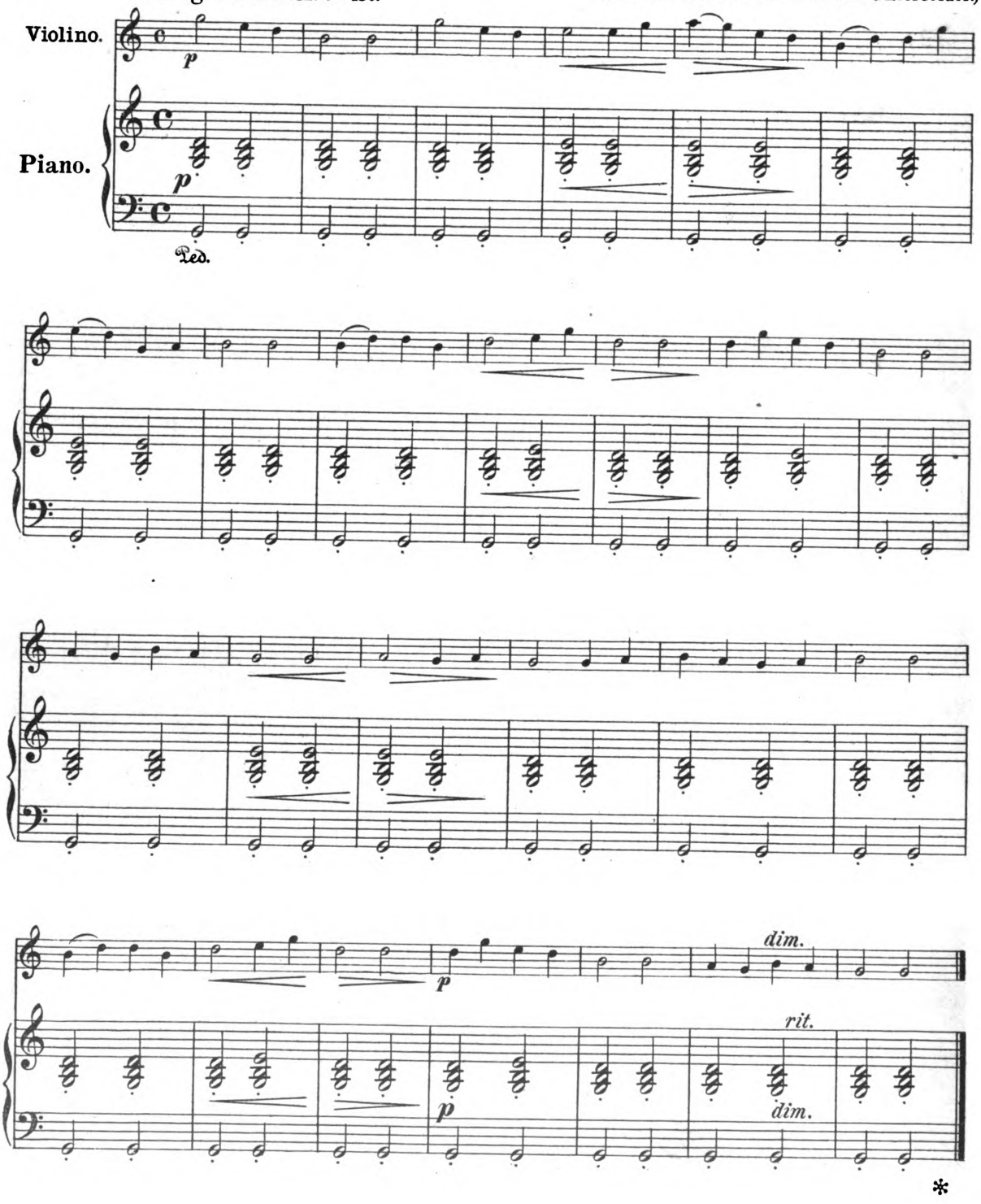
Dschioh Raku.

Kurzes Orchesterstück aus der heiligen Mikadomusik.

(Nach der von Dr. Müller mitgeteilten Partitur bearb. von A. Thierfelder.)

f
f
sf
sf
dim.
dim.

poco a poco di - mi - nu - en - do
sempre dimin.
dim.
poco a poco di - mi -
p dim.
- nu - en - do e
rit.
ten.
pp
p
dolcissimo
rit.
pp
ppp
Ped.
Ped.

Japanisches Neujahrs- (Frühlings-) Lied.

Japanisches Liebeslied.

Chinesische Melodie.

Allegretto. M. M. ♩= 152. (Nach J. Barrow bearb. von A. Thierfelder.)

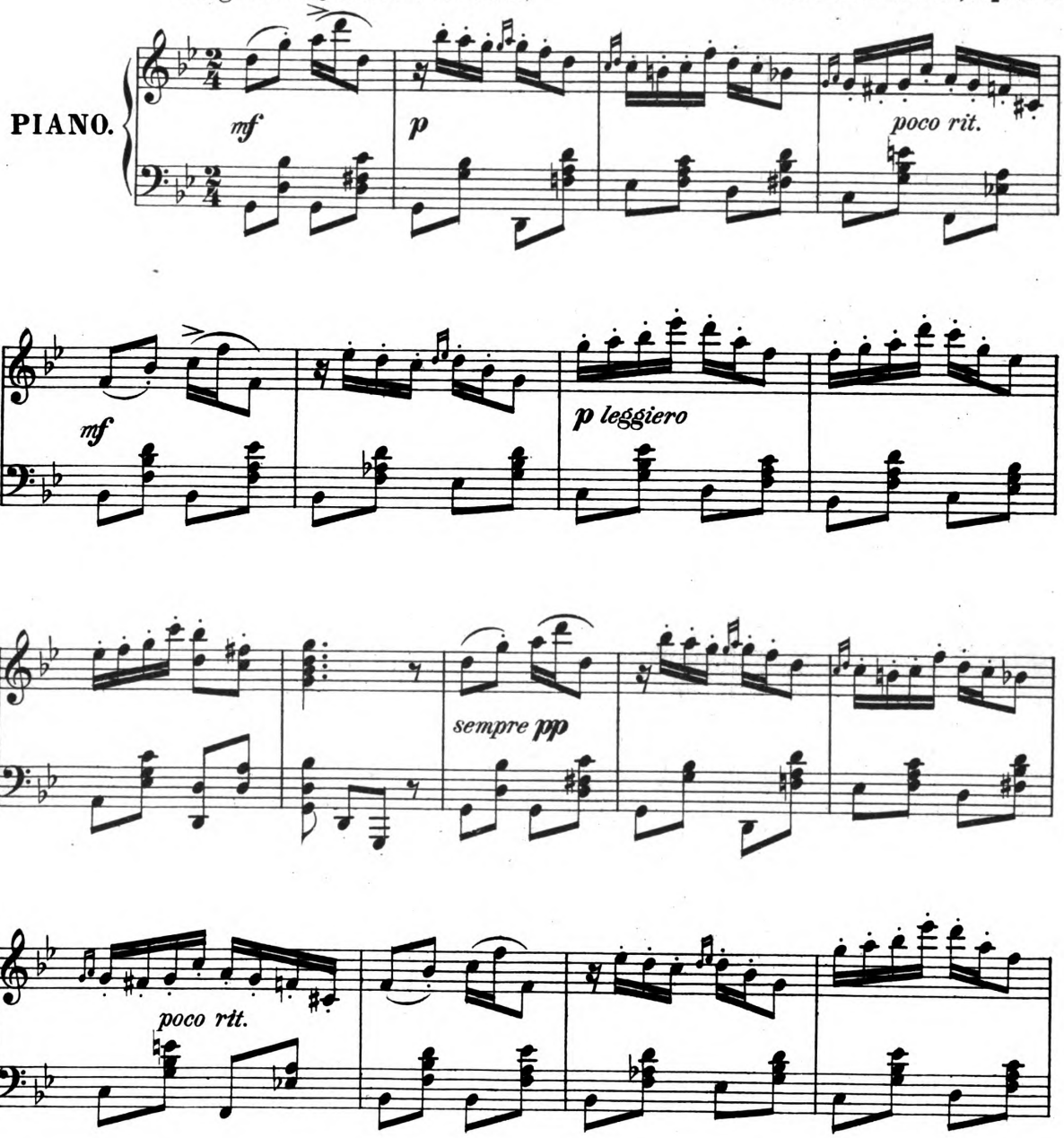
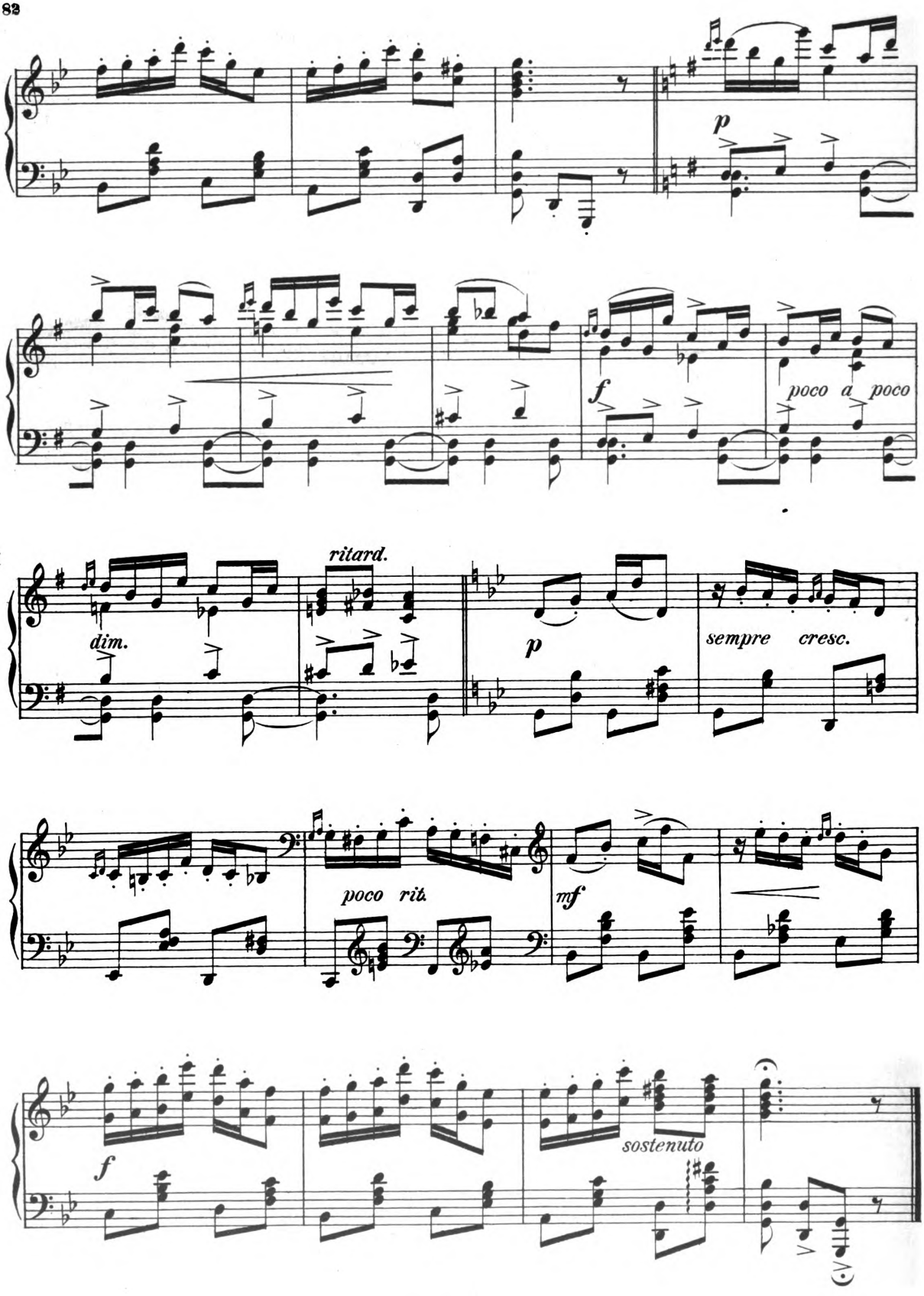


Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Miniaturen.

II.

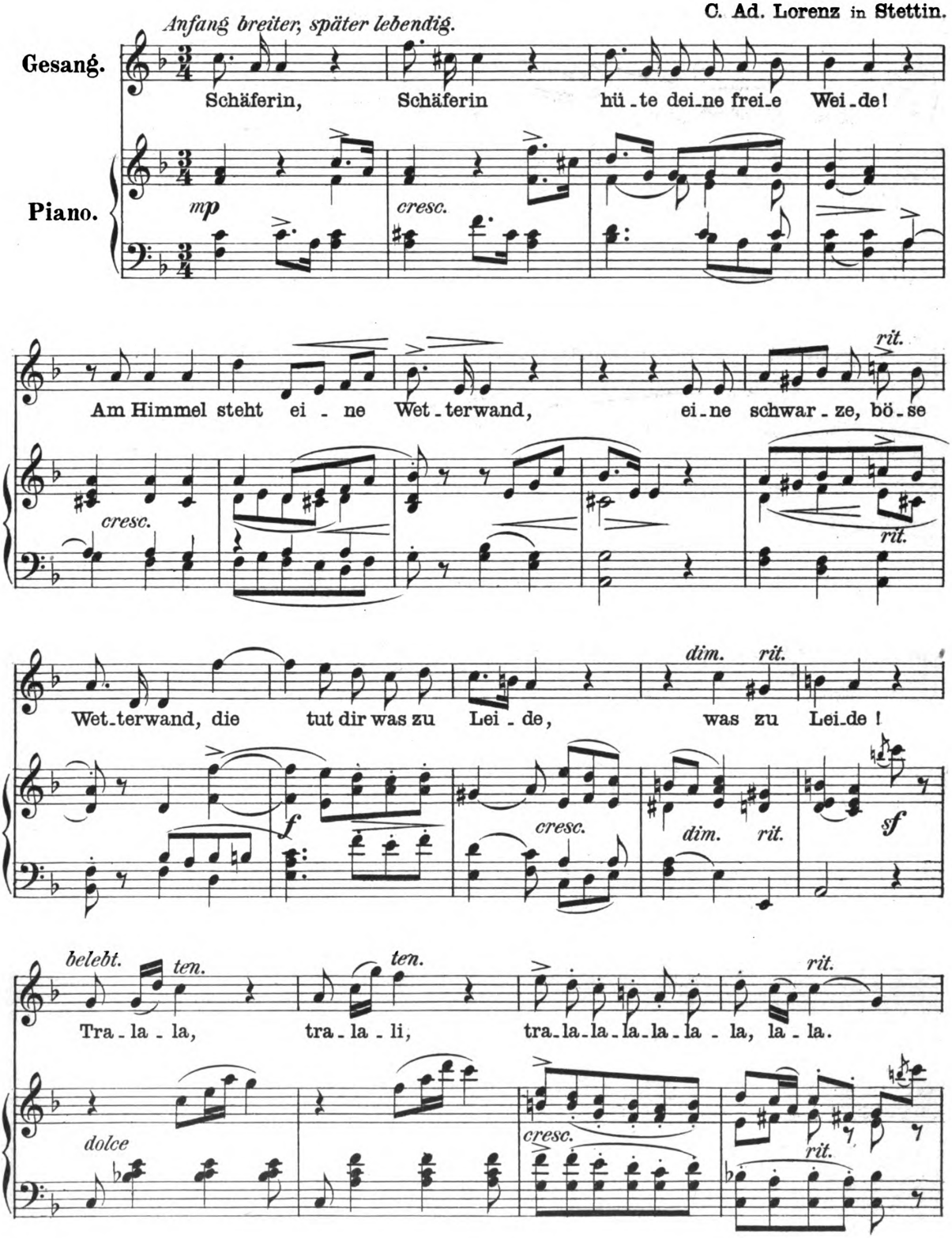
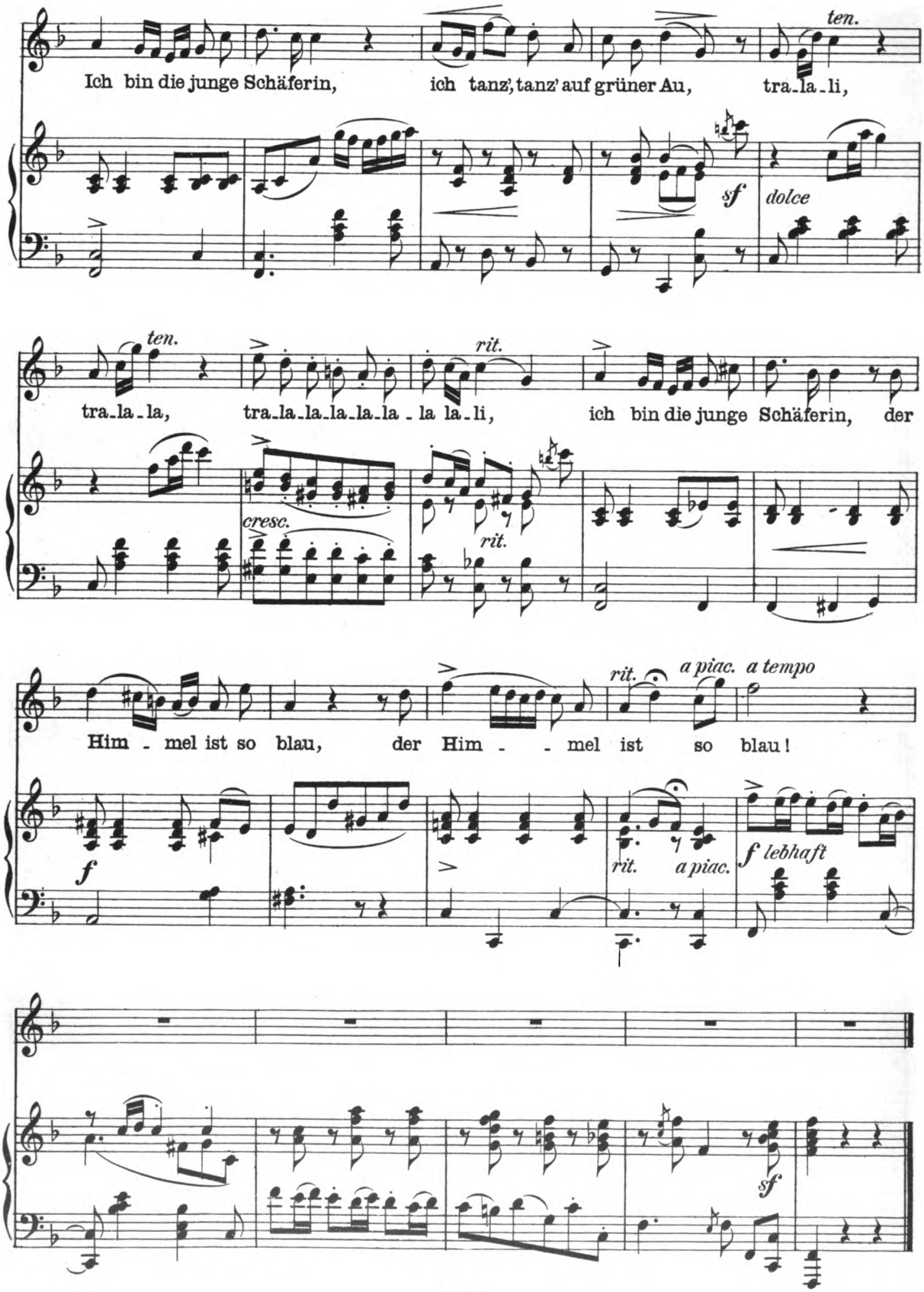
Allegretto. (Quasi una Gavotta.) Richard Kursch, Op. 18 II.



p
f
poco a poco
ritard.
dim.
p
sempre cresc.
poco rit.
mf
f
sostenuto

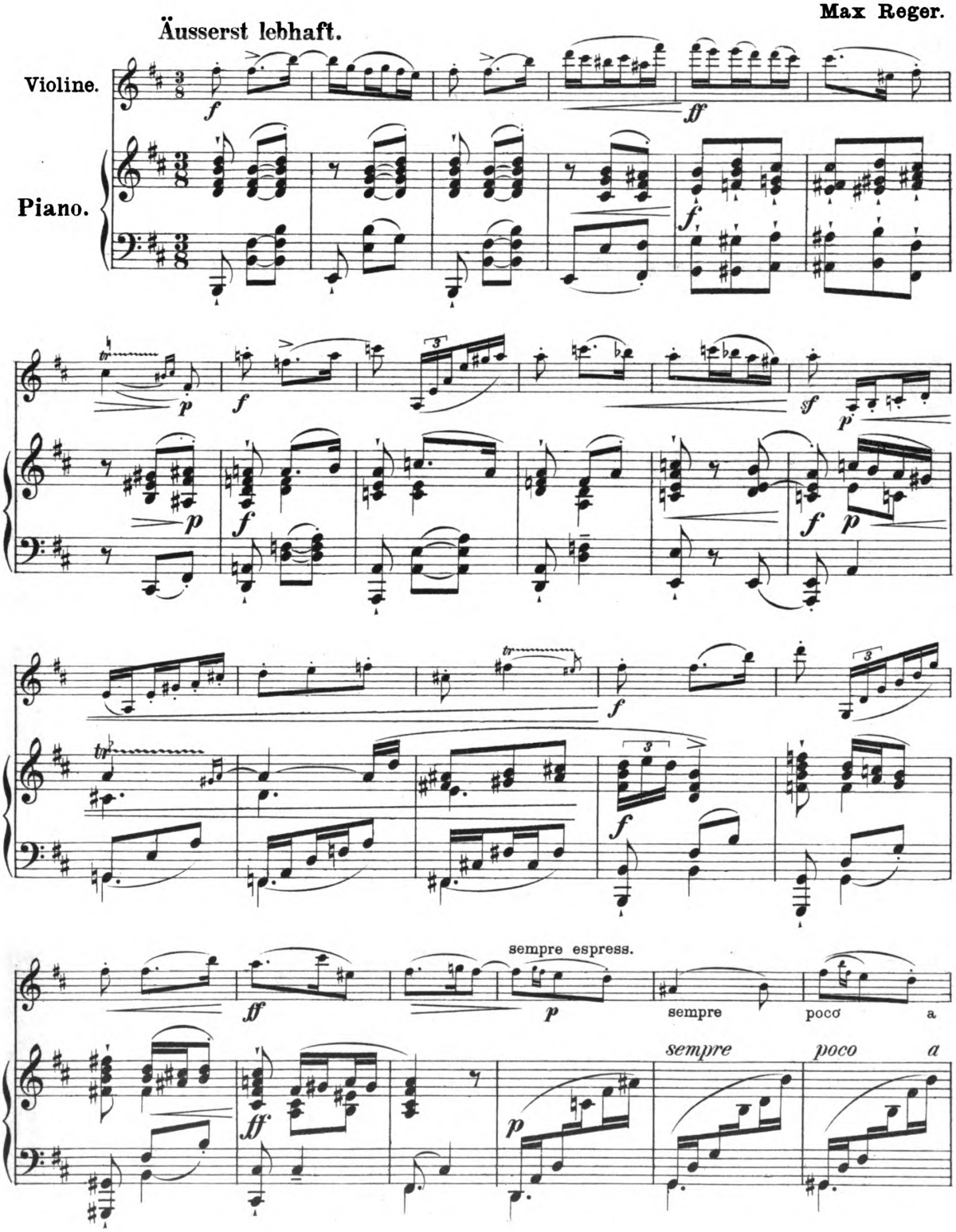
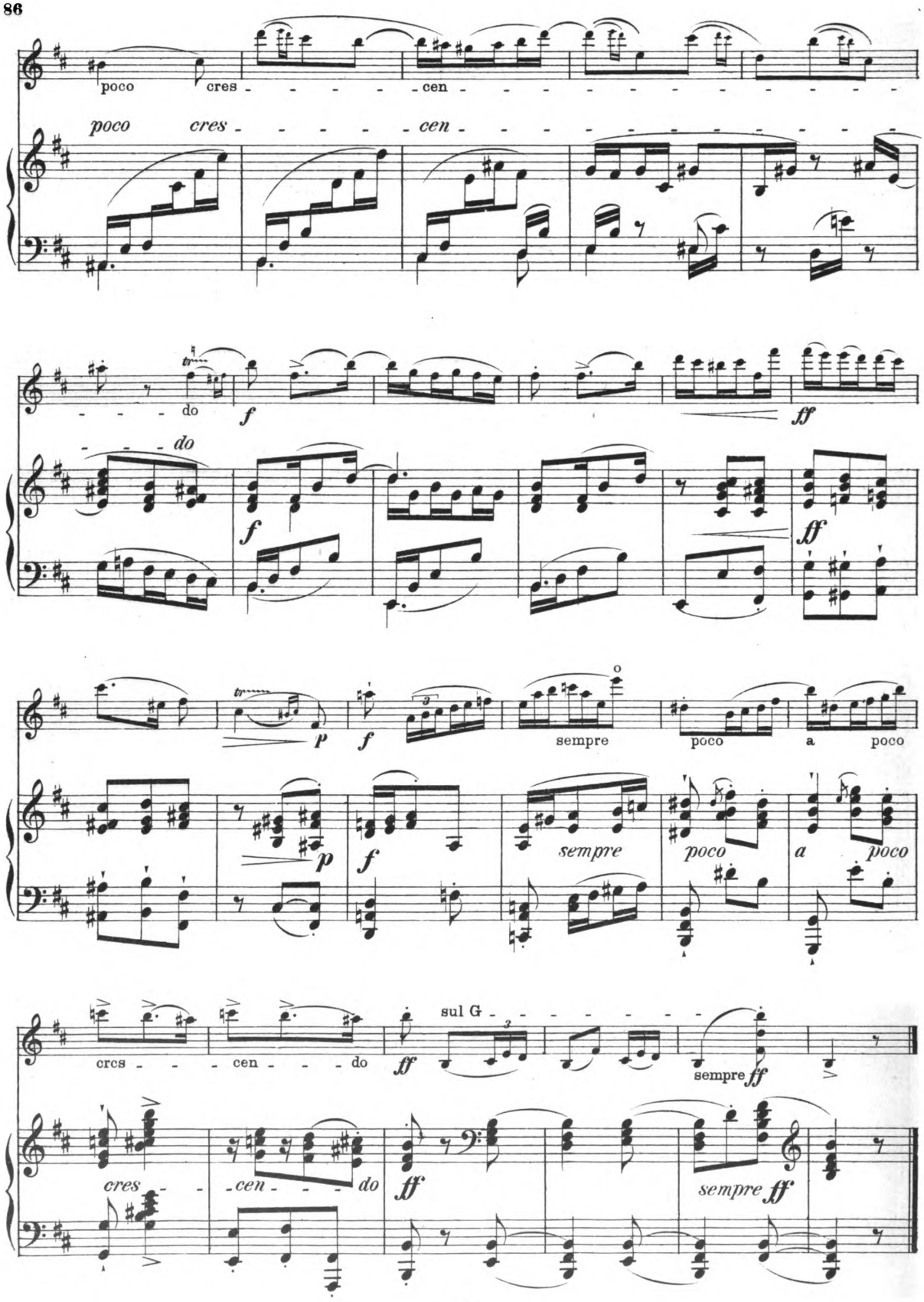
Die Schäferin.

(Gertrud Ingeborg Klett.)

C. Ad. Lorenz in Stettin.

Ich bin die junge Schäferin, ich tanz', tanz' auf grüner Au, tra-la-li,
ten.
sf
dolce
tra-la-la, tra-la-la-la-la-la-la-la-li, ich bin die junge Schäferin, der
ten.
rit.
cresc.
rit.
Him-mel ist so blau, der Him-mel ist so blau!
rit.
a piac.
a tempo
f
rit.
a piac.
f lebhaft
sf

Capriccio.

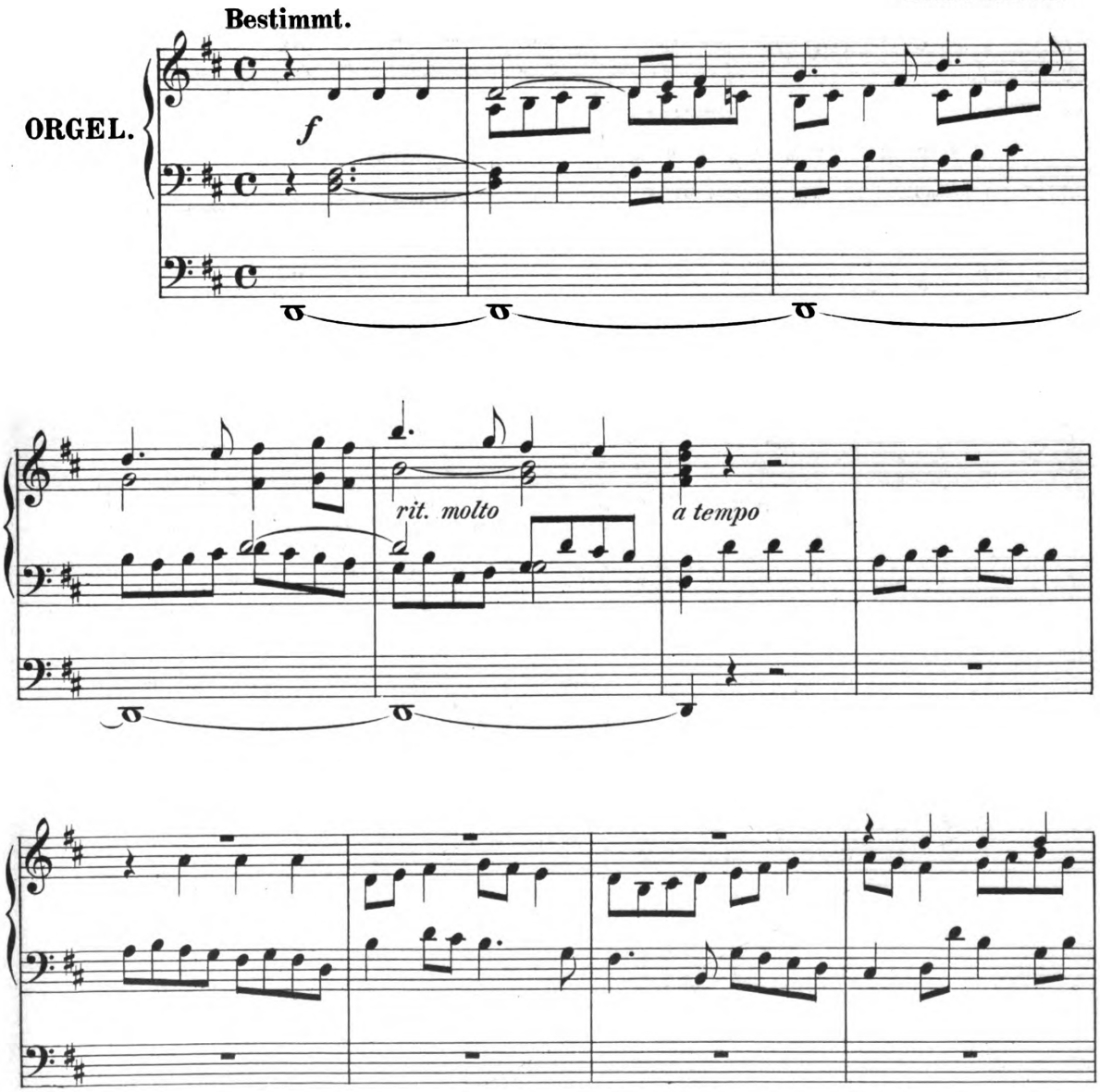
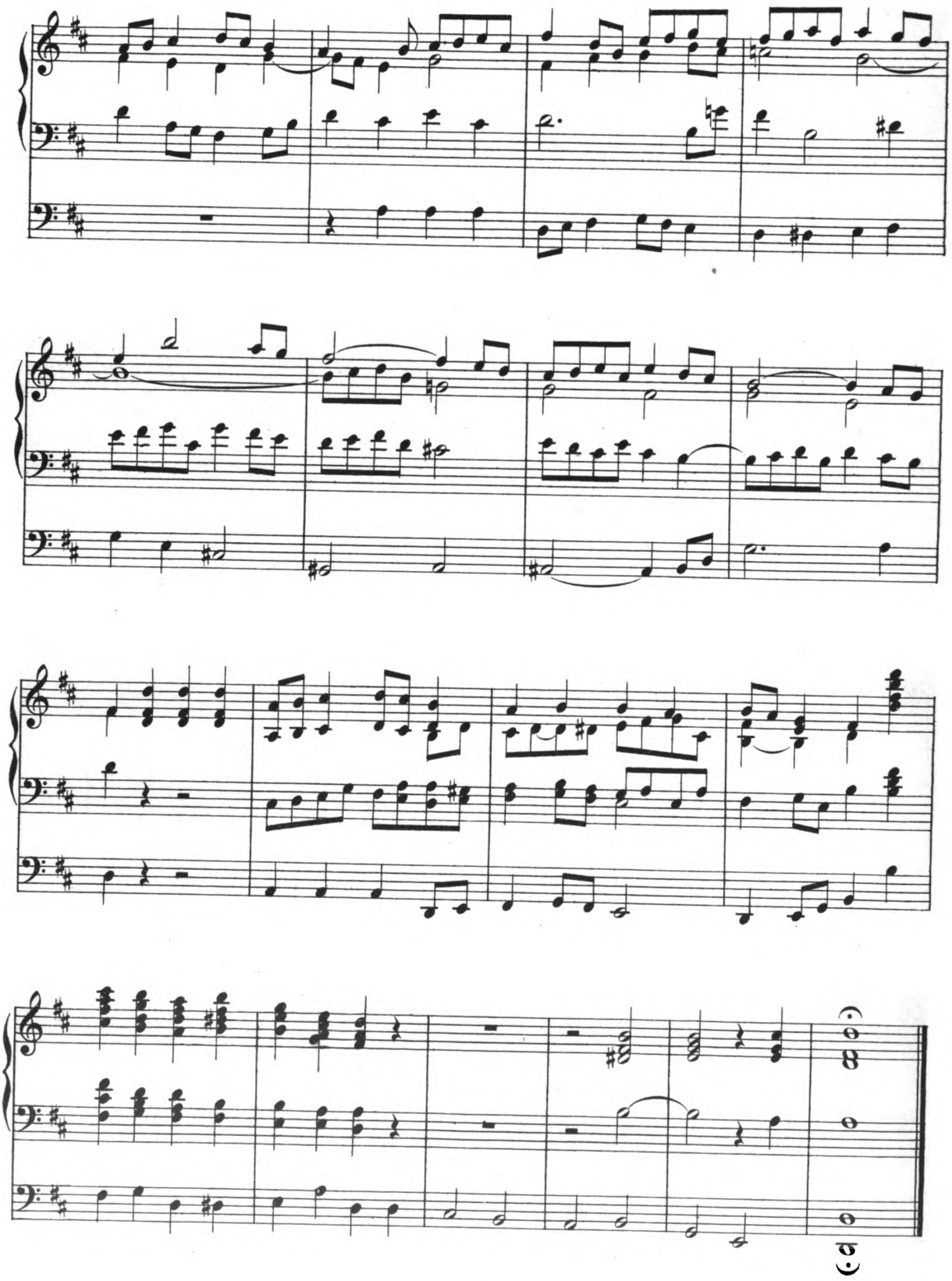
Max Reger.

Äusserst lebhaft.

poco cres - - - - - cen - - - - - - - - - - - - - - -
poco cres - - - - - cen - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - do
f
ff
- - - do
f
ff
p
f
sempre
poco
a poco
sempre
poco
a poco
cres - - - cen - - - do
sul G
ff
sempre ff
cres - - - cen - - - do
ff
sempre ff

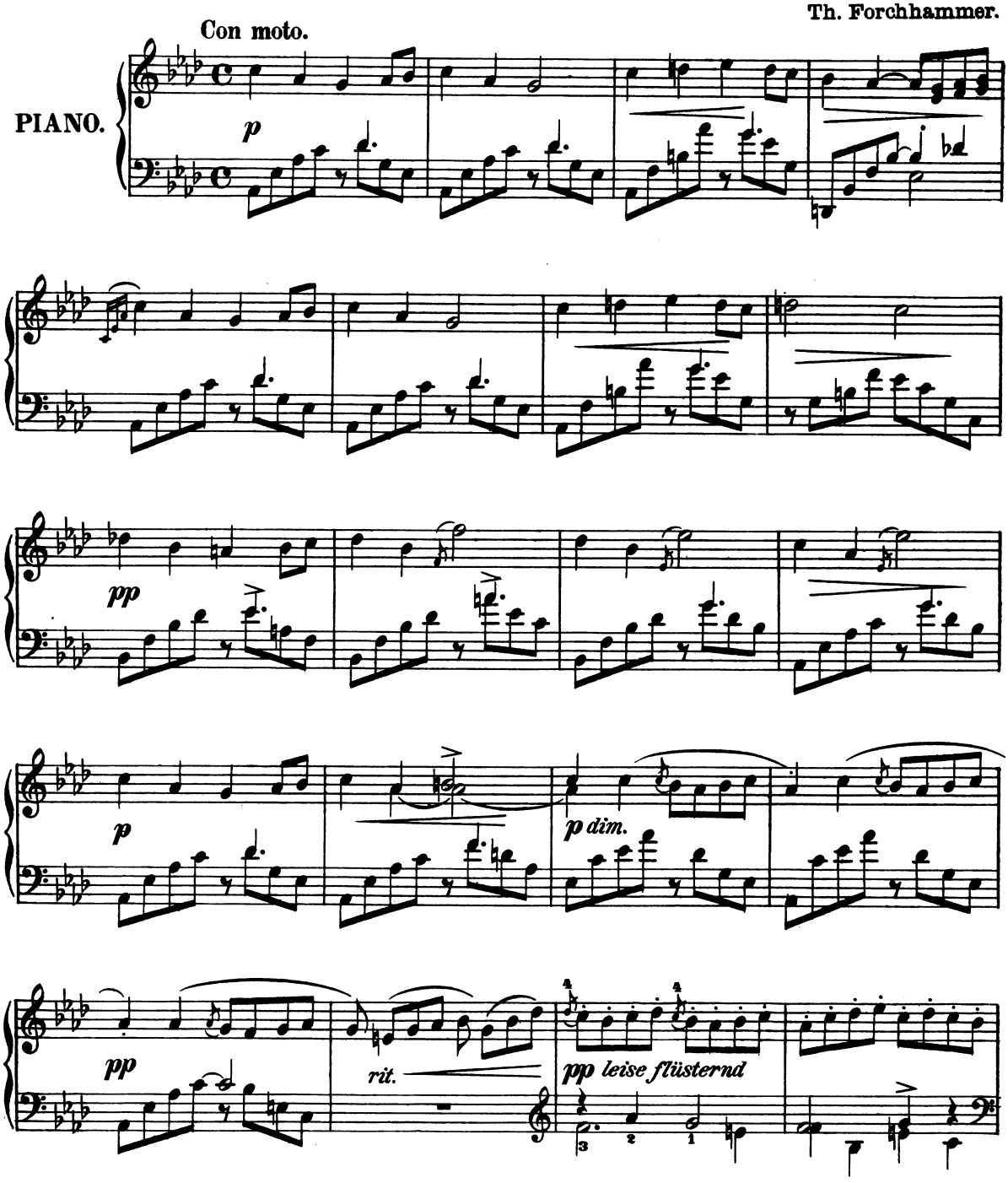
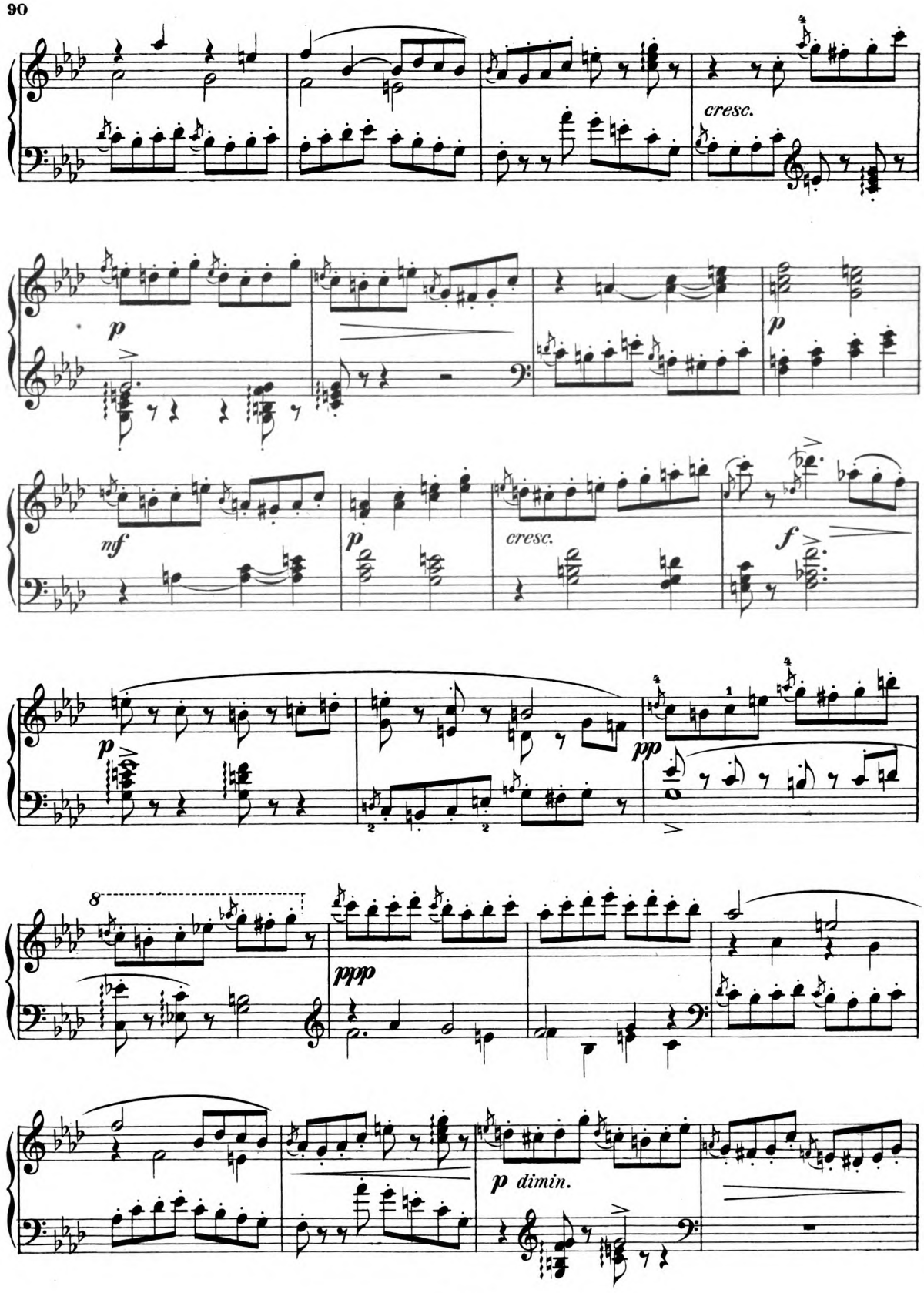
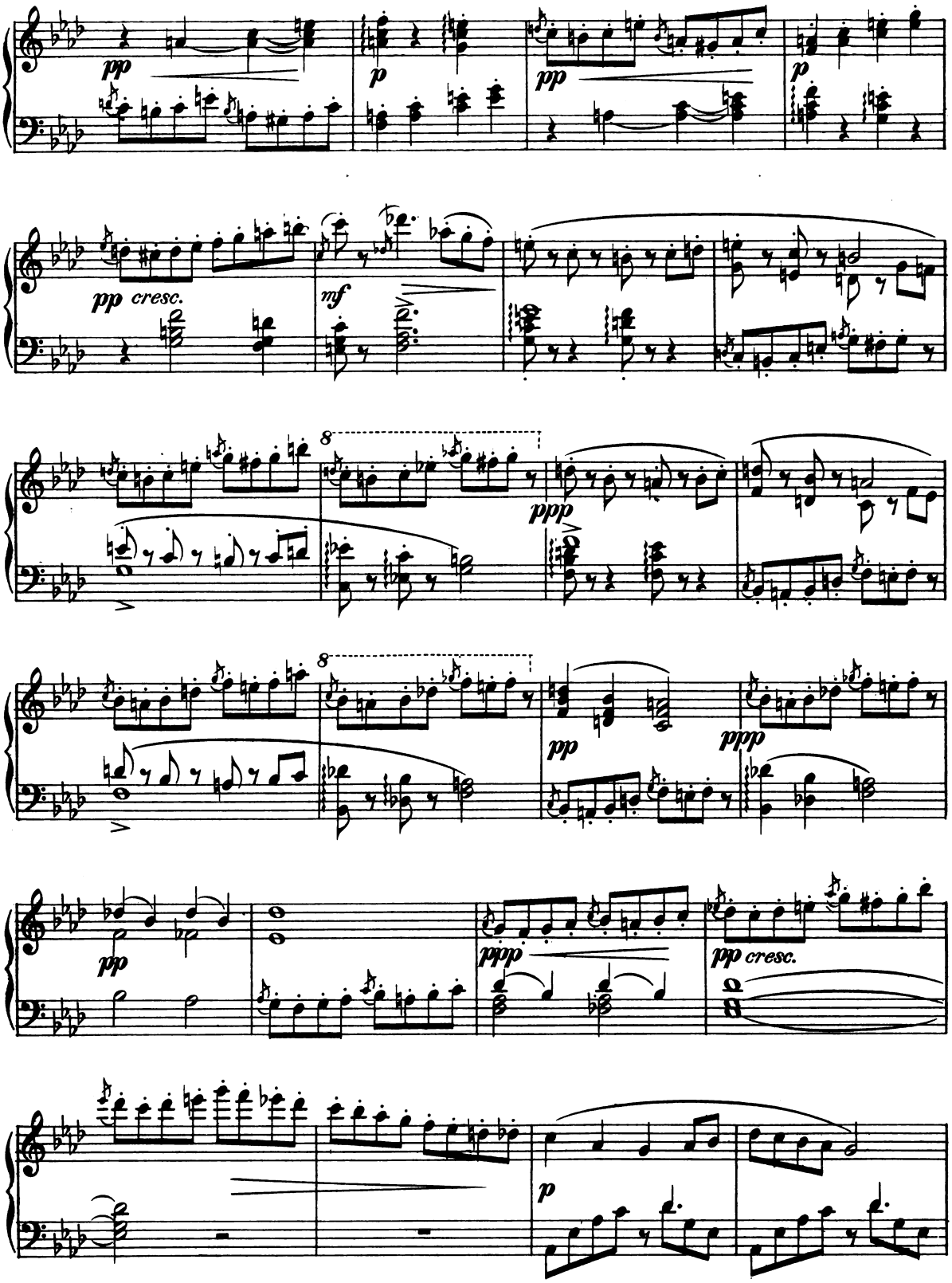
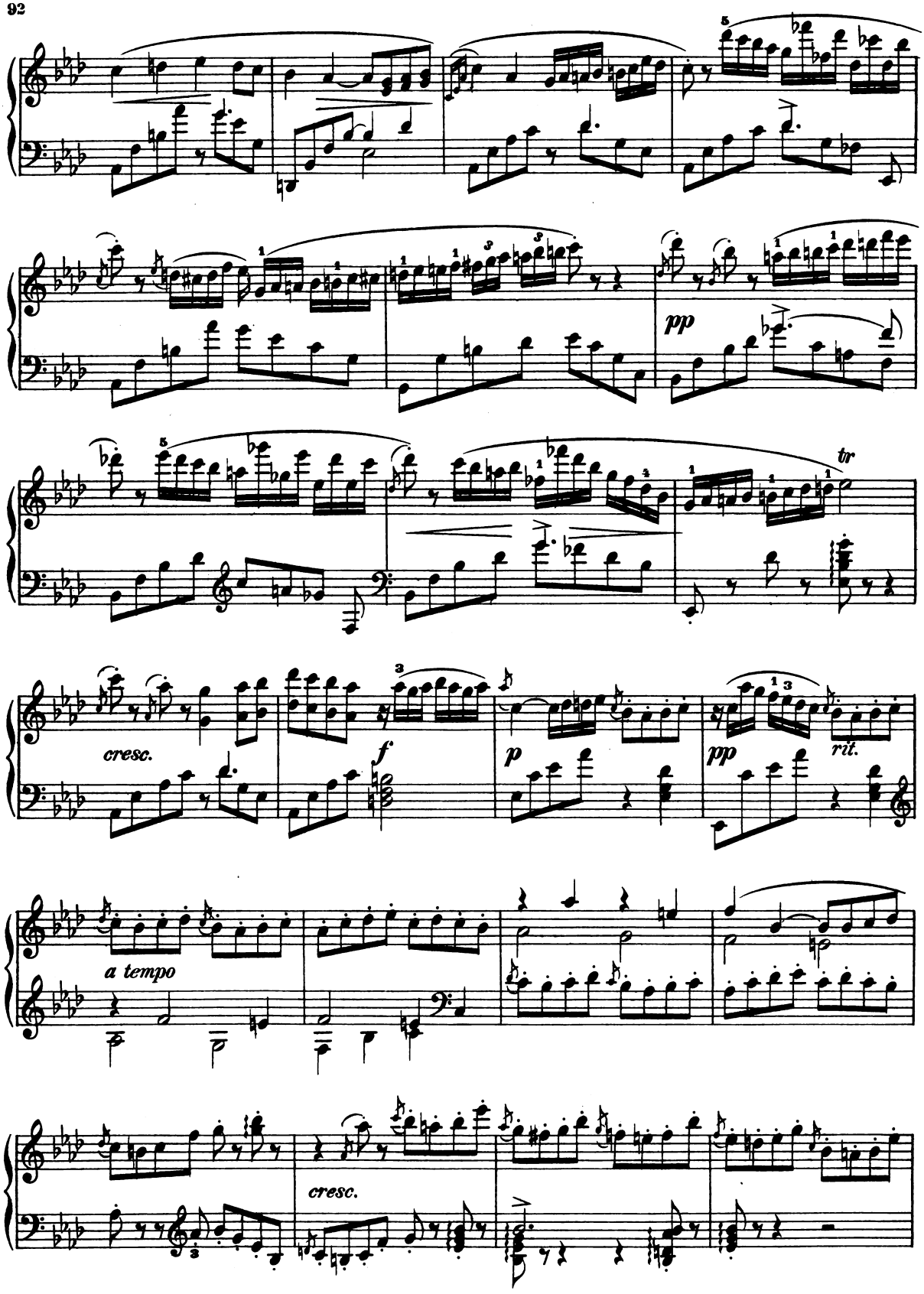
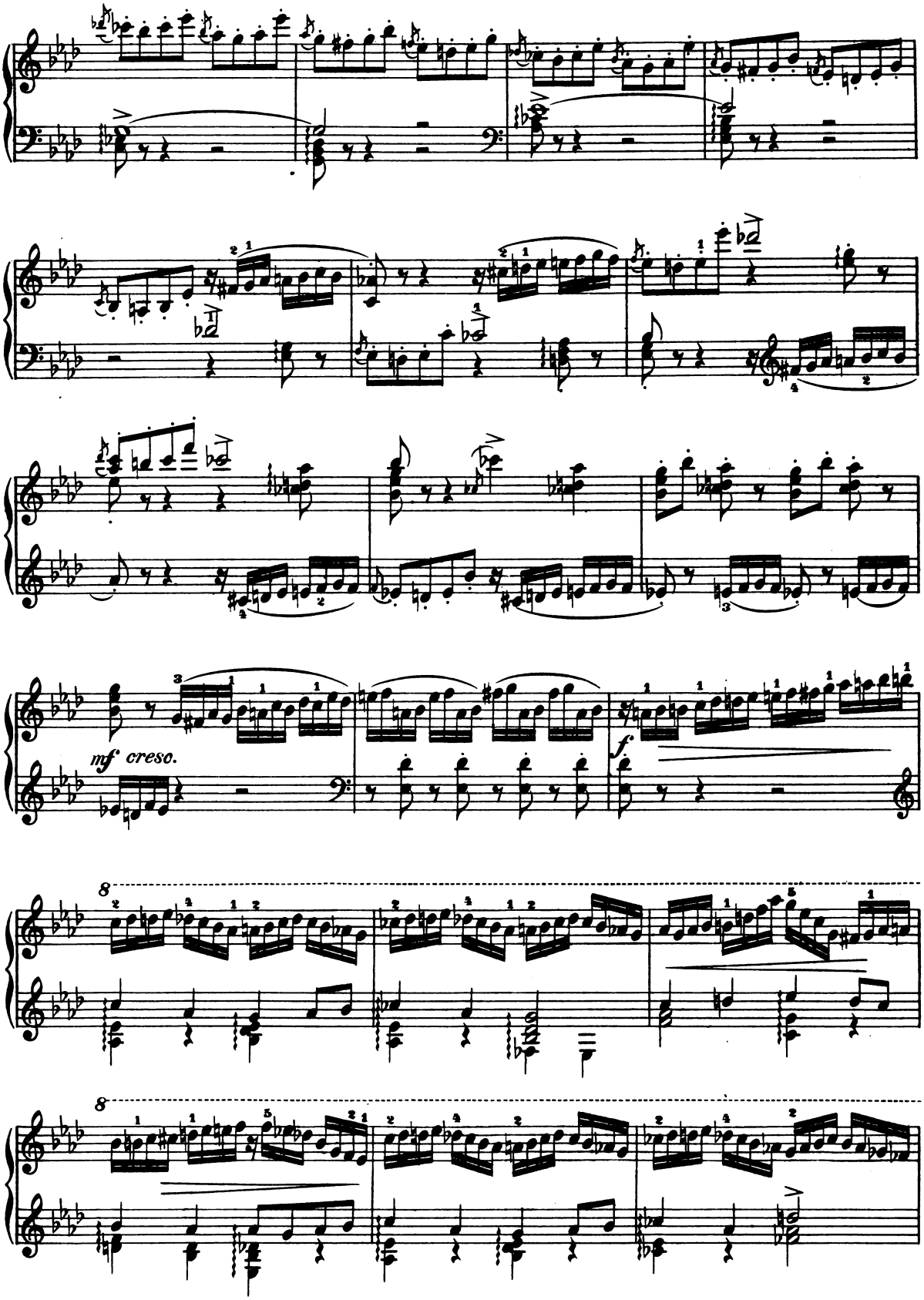
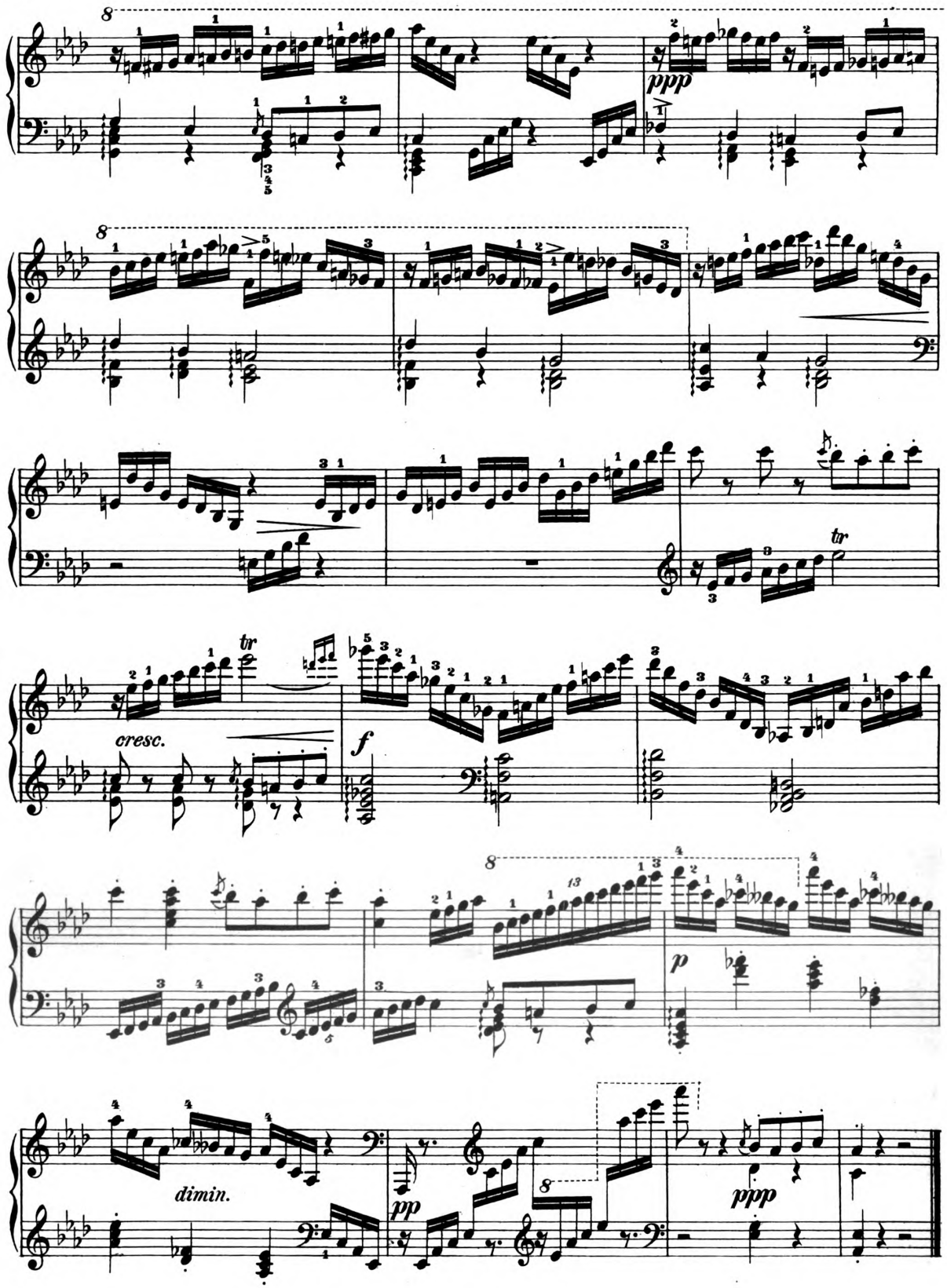
Orgel - Vorspiel

zu

Ein' feste Burg ist unser Gott.

Ernst Rabich.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

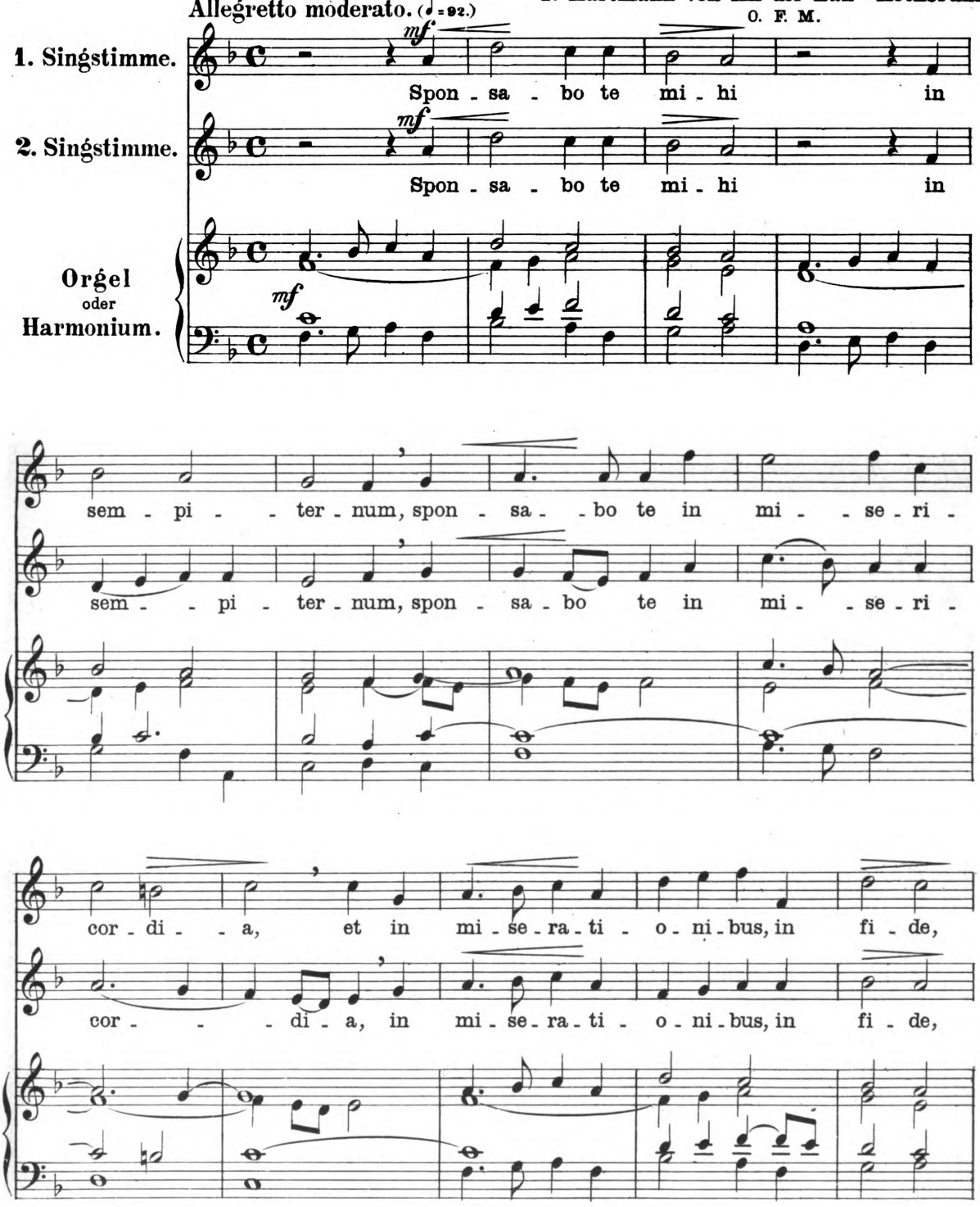
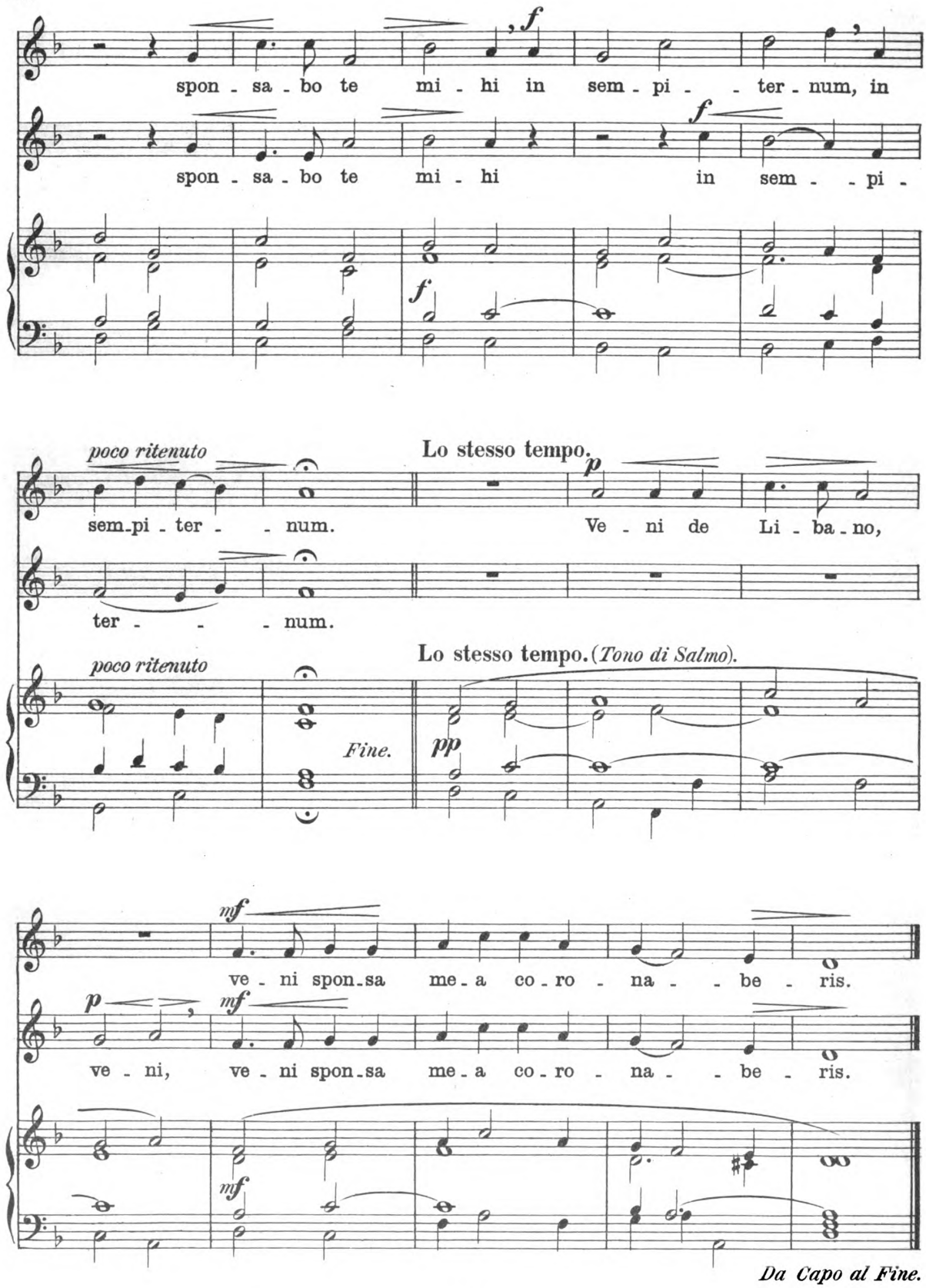
Was sich der Bach erzählt.

Th. Forchhammer.

cresc.
p
p
nf
p
cresc.
f
p
pp
8
ppp
p dimin.

pp
p
pp
p
pp cresc.
mf
8
ppp
8
pp
ppp
pp
ppp
pp cresc.
p

pp
tr
cresc.
f
p
pp
rit.
a tempo
cresc.

mf cresо.
f
8
8

ppp
tr
cresc.
f
p
dimin.
pp
ppp

„Sponsabo te.“

Geistliches Motett.

Herrn Raimund Heuler in Freundschaft gewidmet.

P. Hartmann von An der Lan - Hochbrunn.

spon - sa - bo te mi - hi in sem - pi - - ter - num, in
spon - sa - bo te mi - hi in sem - - pi -
poco ritenuto
sem - pi - ter - - num.
ter - - - num.
Lo stesso tempo.
Ve - ni de Li - ba - no,
poco ritenuto
Fine.
Lo stesso tempo. (Tono di Salmo).
ve - ni spon - sa me - a co - ro - na - - be - ris.
ve - ni, ve - ni spon - sa me - a co - ro - na - - be - ris.
Da Capo al Fine.

BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,
Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

Zwölfter Jahrgang.
1907/8.

Langensalza
Hermann Beyer & Söhne
(Beyer & Mann)
Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.

Inhalt.

Seite

A. Größere Abhandlungen, Biographien usw.

Caspari, Dr. *Wilhelm*, Wert der wissenschaftlichen Seelenkunde und der Musikgeschichte für unser Musikverständnis 65
Dubitzky, Franz, Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister 163, 180
Friedrichs, Elsbeth, Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören 100, 117, 131, 167
Grunsky, Dr. *Karl*, Einige musikalische Beobachtungen 81
Kloss, Erich, Carl Friedrich Glasenapp 17
Krause, Emil, Bachs H mollmesse 177
Prümers, Adolf, Berühmte Thomaskantoren und ihre Schüler 38, 53
Rabich, Ernst, Friedrich Mann † 145
— — Ignaz Brüll † 9
Riemann, Hugo, Gesangskammermusik mit obligater Instrumentalbegleitung im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts 49
— — Stamitz oder — Monn? 97, 113
Schmidkunz, Dr. *Hans*, Musikmachen und Musikhören 2, 19
Scholz-Gotha, Am Sonntag Cantate 161
Segnitz, Eugen, Goethe und die Oper in Weimar . 68, 84
— — Hugo Kaun 33
Tottmann, Albert, Mozarts Zauberflöte 129, 146
Weigl, Bruno, Eine Studie zur geschichtlichen Entwicklung der Musik in Schweden 4, 22

B. Kleinere Abhandlungen, Gedenkblätter usw. (Lose Blätter).

Fiege, Rud., Sâwitri, die Königstochter 44
— — Therese von Claretie 58
— — Zwei neue Opern 168
Friedrichs, Elsbeth, Das erste große ostpreußische Musikfest 134
Glöckner, W., Drittes bayrisches Musikfest 169
— — Das Münchener Kaimorchester und die Konzertkritik 74
— — Siegmund von Hauseggers „Requiem“ 136
Grunsky, Dr. *Karl*, Von der Oper in Stuttgart 89
Hertel, V., Bach in Paris 133
Kloss, Erich, Bayreuth 1908 184
— — Das werdende Bayreuth 70
— — Lohengrinschicksale 149
— — Richard Wagner und seine erste Gattin Minna 103, 120
Krause, Emil, Das neue Konzerthaus in Hamburg . . . 151
— — Strauß' Salome in Hamburg 59
Liepe, Emil, „Die automatische Stimmbildung“ von Paul Kirsten 189
Pohl, Louise, Bayreuther Erinnerungen 42
— — Nicolo Paganini und J. Rosenhain 6
Puttmann, Max, Jahresfest des evangelisch-kirchlichen Chorverbandes für die Provinz Sachsen und die Thüringer Lande 27
Rabich, Ernst, Musikkritik 60
— — Vokal- und Instrumentalmusik im Gottesdienste nach Thibauts Buch: „Über Reinheit der Tonkunst“ 75
— — Max Bruch 60
— — Eugen d'Albert über seine Bearbeitung Bachscher Werke 74
— — Strauß' Salome 76
— — Die Sehnsucht nach der Orgelbank 90
— — Kirchen- und Schulamt — ein Amt 9
— — Wiedergefundene Tänze von Beethoven 45
— — Wiedergefundene Kompositionen von Beethoven . . 76
Rabich, Franz, Programmusik 187
Reinhard, Lina, Liszt und Chopin 57
Roth, Hermann, Arnold Mendelssohns Paria 173
Schmid, Otto, Acte von Manén 88
— — Gerhard Schelderups „Frühlingsnacht“ und Anselm Götzls „Zierpuppen“ 135
Schmidkunz, Dr. *Hans*, Collegium musicum in Berlin . . 123
Segnitz, Eugen, Von einem alten Liederbuche 72
— — Das Bachfest in Leipzig 134
Teichfischer, Paul, Der 4. Musikpädagogische Kongreß in Berlin 170
Wellmer, August, Constanz Berneker 56
— — Josef Freiherr von Eichendorff 26

C. Rundschau.

Baden (Schweiz) 155
Barmen-Elberfeld 62, 90, 125
Berlin . . . 11, 28, 45, 60, 77, 91, 106, 126, 138, 152, 189
Dresden 12, 62, 139, 153, 191
Eutin 140
Hamburg 46, 78, 107, 141
Kiel 92
Lauban (Schlesien) 13
Leipzig 92, 127
München 63, 93, 109, 142, 154
Stettin 63
Stuttgart 30

D. Zeitgeschichtliche Mitteilungen.

14, 31, 47, 48, 78, 79, 80, 94, 109, 128, 143, 156, 191

E. Briefkasten.

112

F. Bilder.

Bildnisse von Ignaz Brüll, Seite 1. Carl Friedrich Glasenapp 17. Hugo Kaun 33. Friedrich Mann 145.

G. Besprechungen.

a) Klavierstücke.
Album international (Hug & Co.) 96
Bach, J. S., Das wohltemperierte Klavier (d'Albert) . . 15
— — Inventionen (d'Albert) 15
Bering, Christian, „Herbst“ 15
Bizet-Album (Reinecke) 96
Bosworth, Lied, Spiel und Tanz 48
Brendel, Franz, Klavierstücke 1. Band (Scharwenka) . . 14
Bungart, Heinrich, Kinderklavierschule 15
Corder, Paul, Präludien 96
Egidy, Arthur, Eine musikalische Kindergesellschaft, vierhändig 95
Götze, Gustav, Klavierschule 111
Halm, August, E moll-Fuge, Fis dur-Präludium und Fuge 15
Handtke, Robert, Figuralstudien für Klavier in Form von Satzbildern, Kadenzen und Improvisationen 95
Jentsch, Max, Werke 138
Keller, Oswin, Waldszenen 157
Klauwell, Otto, Vier Stücke 95
Kuhnau, Joh., Kompositionen ausgewählt von Niemann . 96
Lacombe, Paul, Walzersuite 157
Leichtentritt, Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten 48
Meisterwerke deutscher Tonkunst 96
Moritz, Franz, Vier instruktive Vortragsstücke . . . 157
Pabst, Louis, Nordische Sommernacht 15
— — Ballszenen 15
— — Windesrauschen 15
Parlow, Edmund, Kinderlieder-Album 15
Pavelko, Seifenblasen 95
— — Auf der Schaukel 157
Reger, Max. Sechs Präludien und Fugen 31
Sauer, Emil, Préludes passioné 96
Schmid, Otto, Historische Märsche und Zapfenstreich . 95
Schubert, Franz, F dur-Menuett (Reinecke) 96
Söchting, Emil, Glockenspiel-Gavotte für Klavier zu 4 Händen 15
Swinstrad, Felix, Präludium 96
Viole, Rudolf, Etuden (Niemann) 96
Voß, Frederik, Musikalisches Skizzenbuch 95
Wandelt, Amadeus, Zwei Klavierstücke 96
Wilm, N. v., Sechs kleine Vortragsstücke 96
York, Bowen, Miniatursuite 96
Zuschneid, Karl, 8 Stücke 95
— — Chopin-Auswahl 95
— — Tägliche Übungen 95
— — Weihnachtsklänge 15
b) Werke für die Violine.
Dessauer, Heinrich, Universalviolinschule 16
Eberhardt, Goby, Mein System des Übens für Violine und Klavier 16
Frey, Martin, „Albumblätter“ 16
Haydn, Michael, (Otto Schmid) „Menuett und Arie“ . . 158
Hecht, Gustav, Ungarisch 16
Hermann, Friedrich, Lyrische Stücke 158
Huber, Adolph, „Barcarole“ und „Mazurka“ 16
Hug & Co., Sammlung von Violinstücken, 5. Heft . . 16
Jentsch, Max, Werke 128
Karg-Elert, Sigfrid, Anthologie für Violine und Orgel 158
Klein, B. O., Stücke im amerikanischen Volkston . . . 16
Kron, Louis, Kleine Transpositionen beliebter Opernmelodien 158
Lange-Müller, Romanze G dur 157
Portnoff, Leo, Violinkonzert 158

Seite

Schmidt, Hans, 4 Stücke 16
Sinigaglia, Leone, Romanze 157
Sitt, Hans, David-Album 158
Söchting, Emil, Nocturne 158
Speaight, Joseph, „A Spanish love Song" und „Arabesque" 16
Weinmann, R., Berceuse 16
Westdagh, Karl, Adagio 158

c) Werke für Orgel und Harmonium.

Bartmuß, R., Sonate IV für Orgel 159
— — Albumblätter für Harmonium 159
Bendix, Herm., Stimmungsbilder für Harmonium . . . 112
Brosig, M., Ausgewählte Orgelkompositionen . . . 158
Claußnitzer, P., 100 Choralvorspiele für die Orgel . 112
Czerny, E. J., Neue Harmoniumschule 159
Diebold, Joh., Orgelstücke moderner Meister 159
Erbe, Kurt, 6 Improvisationen für die Orgel . . . 112
Hägg, Gustav, Sieben Stücke für Harmonium . . . 159
Hänlein, A., Weihnachtspastorale 159
Hassenstein, P., Schule für das Normal-Harmonium . 112
— — Stimmungen, für Harmonium 159
Jentsch, M., 2 Präludien 112
Karg-Elert, Sigfried, Bunte Blätter für Harmonium . 159
Köppen, Paul, Normal-Harmonium-Literatur 159
Loewe, Dr. *C.*, 44 Präludien für die Orgel 112
Lubrich, F., Orgel-Album 111
Meisterwerke deutscher Tonkunst 158
Neruda, Thema mit Variationen für Orgel 156
Oechsler, Elias, Zehn Orgelvorspiele 159
Riemenschneider, G., Orgelkompositionen 159
Selle, G. F., Hymnus für Orgel 159
Spangenberg, H., Präludium und Doppelfuge . . . 112
Stanford, Ch. W., 3 Präludien für die Orgel . . . 112
Stephani, H., Große Fuge in c 112
Straube, K., Alte Meister des Orgelspiels 112
Streicher, J. A., 22 Choralvorspiele für Orgel . . . 159

d) Werke für mehrere Instrumente.

Baumann, L., Andante religioso für Streichorchester . . 16
Götze, Heinr., 20 kleine Stücke für Streichorchester . . 16
Grieg, Ed., Menuett (Taubmann) 14
Haydn, Jos., Sinfonie mit dem Paukenschlag (Köhler-Wümbach) 16
— — „Die Himmel erzählen" (Schöpfung) 14
Hecht, Gustav, Ungarisch 16
Hecht, Hermann, Ensemblestück für 3 Violinen . . . 16
Jentsch, Max, Werke 128
Lynen, William, Nocturne für Streichorchester . . . 16
Mendelssohn, F., „Wohl dem der den Herrn fürchtet" (Noatzsch) 14
Mozart, W. A., Fünf Divertimenti für 2 Klarinetten und Fagott (Lewicki) 14
Riemann, Hugo, Hausmusik aus alter Zeit 95
— — Collegium musicum (Johann Heinrich Fasch, Sonate für Streichquartett, Karl Philipp Emanuel Bach, Klaviertrio) 14
Schmidt, Ernst, Erste Übungen für Streichorchester . . 16
Schmidt, Dr. *Heinrich*, Klassische Stücke 158
— — Das Streichorchester der Mittelschule 14
Schröder, Hermann, Stücke für 3 Violinen 16
Schytte, L., Kindersuite 115
Wendl, Karl, Instrumentalmesse 16
Zanger, Gustav, Konzertouvertüre für Flöte, Streichquintett, Harmonium und Klavier 16
Zuschneid, Carl, Zwei Improvisationen für Streichorchester 16

e) Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers oder der Orgel (Harmonium).

Bosworth & Co., Lied, Spiel und Tanz 48
Flügel, Ernst, 4 Lieder 157
Frank, Joh. Wolfg., Geistliche Melodien (Palme) . . . 111
Frommel, Otto, Geistliche Gesänge 157
Höhne, Max, Sieben Gesänge 144
Jentsch, Max, Werke 128
Kröger, E. R., Zehn Lieder 144
Liehey, Reinh., Wiegenlied für meinen Liebling . . . 144
Messner, Georg, Vier Gedichte von Theodor Storm . . 157
Müllerhartung, Carl, Trauungsgesang 144
Ochs, Traugott, Solfeggien 160
Palm, Gottfried, Das Gebet Jesu 144
Riemann, Hugo, „Hausmusik aus alter Zeit" 95
Reger, Max, Schlichte Weisen 31
Sulzbach, Emil, Zwei Lieder für eine mittlere Stimme . 144
Trenkner, Wilhelm, Der Solosänger 160
Zuschneid, Hugo, Freiburger Lieder-Album 48

f) Für dreistimmigen Frauenchor.

Seite

Franck, Joh. Wolfg., Sechs geistliche Melodien 111

g) Theoretische Werke.

Bachgesellschaft, Neue, Bachjahrbücher 1906 und 1907 . 143
Decsey, Ernst, Hugo Wolf 48
Eylau, W. u. C., Der musikalische Lehrberuf . . . 48, 176
Friedrichs, Elsbeth 48
Fuchs, Taxe der Streichinstrumente 16
Hesse, Max, Musikerkalender 15
Istel, Dr. *Edgar*, Die komische Oper 159
Kahnt, Monographien moderner Meister 48
Kalischer, Dr. *A. Chr.*, Beethovens sämtliche Briefe . 48, 192
Klauwell, Dr., Studien und Erinnerungen 48
Kloss, Erich, Richard Wagner in seinen Briefen . . . 96
— — Wagner-Anekdoten 96
Koffler, Leo, Richtig atmen 160
Lenz, Wilhelm v., Beethoven eine Kunststudie 176
Leichtentritt, Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten 48
Lichtwark, K., Praktische Harmonielehre 32
Mayers Kleines Konversations-Lexikon 80
Nagel, Dr. *W.*, Beethoven und seine Klaviersonaten . . 48
Naumann, Emil, Illustrierte Musikgeschichte 111
Raabe & Plothow, Allgemeiner Musikerkalender . . . 15
Rautenstrauch, J., Luther u. d. Pflege d. kirchl. Musik in Sachsen 192
Reinecke, Carl, Aus dem Reich der Töne 176
Schmid, Leopold, Joseph Haydn 48, 192
Sieber, Ferdinand, Katechismus der Gesangskunst . . . 176
Stoering, Paul, Die Kunst der Bogenführung 16
— — Von der Violine 48
Tondichte Deutsche 80
Tonger, P. J., Wollen und Wirken der Lebensfreude . 160
Wagner-Jahrbuch 32
Wagner-Kalender 31
Weingartner, Felix, Musikalische Walpurgisnacht . . . 48
Wolff, Ernst, Felix Mendelssohn 48, 192
Wolff, Wilhelm, Analytische Erläuterungen zu Beethovens Missa solemnis 160
Wustmann, Rudolf, Musikalische Bilder 112

H. Musikbeilagen.

I. Klavierstücke.

Altschottische Lieder und Tanzweisen (Schmid) . . . 49
Foerster, Jos. B., Lose Blätter IV 26
— — Lose Blätter 81
Kaun, Hugo, Waldesgespräche I 17
Kursch, Richard, Miniaturen I 41
— — Miniaturen II 43
— — „ III 45
— — „ IV 9
Niemann, Walter, Capriccietto 1
— — Mazurka 33
— — Kleiner Walzer 57
— — Rococo 65
Reger, Max, Impromptu 73

II Lieder für eine Singstimme.

Balthasar, Karl, Pietas 11
Erythräus, Gotthard, Pfingstgesang 63
Foerster, Jos. B., Unzertrennlich 47
— — Ich und du 61
— — Nicht hoch und herrlich 68
Jomelli, Benedictus 20
Lazarus, Der Ulan 36
Lorenz, C. A., Frühlingslied 84
Marienklage (Emil Krause) 54
Pfannschmidt, Heinrich 51
Zingel, Rudolf Ewald, Meinem Kinde 3

III. Viertimmige gemischte Chöre.

Herzog, J. G., Hüter Israels, behüte uns 64
— — Ich und mein Haus 71
— — Im Frieden 72
Mertens, Richard, Dein König kommt 24
— — Osterlied 56
Rabich, Ernst, Halleluja-Spruch 48

IV. Für 3 Frauen- oder Männerstimmen.

Riegel, Fr., Trauungsgesang 8

V. Werke für Orgel und Harmonium.

Hänlein, A., Choralvorspiel für Orgel 23
Schumann, Camillo, Elegie für Harmonium 14
— — Menuett für Harmonium 78

VI. Werke für 2 Violinen und Klavier.

Tartini-Riemann, Triosonate A dur (Andante) . . . 6

VII. Kammerkantate mit obligaten Violinen.

Turini-Francesco, Mentre vag' Angioletta 27

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XII. Jahrgang. 1907/08.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof. ERNST RABICH.

No. 1.
Ausgegeben am 1. Oktober 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

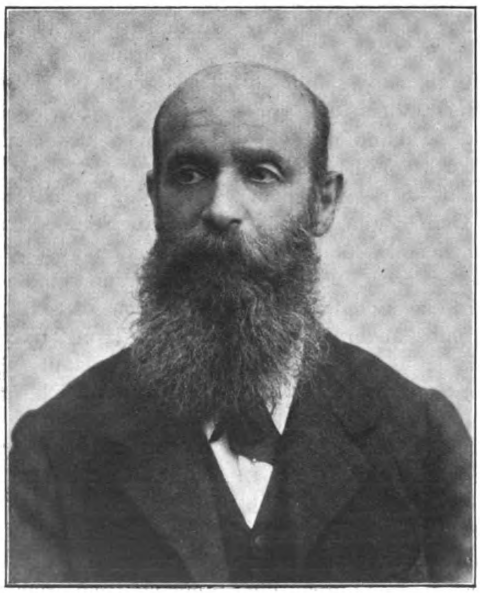
Inhalt: **Ignaz Brüll** †. Von Ernst Rabich. — **Musikmachen und Musikhören.** Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee). — **Eine Studie zur geschichtlichen Entwicklung der Musik in Schweden.** Von Bruno Weigl-Brünn. — **Lose Blätter:** Nicolo Paganini und J. Rosenhain, von L. Pohl. Kirchen- und Schulamt — ein Amt. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Dresden, Lauban; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Ignaz Brüll †.

Am 17. September d. J. starb der Wiener Tonmeister *Ignaz Brüll*. Er war ein hervorragender Komponist, dessen Werke weite Verbreitung gefunden haben und oft auch — soweit es sich um Lied- und Klavierkompositionen handelt — in der Musikbeilage dieser Blätter vertreten waren. Wir erinnern in dieser Beziehung an seine prächtigen Lieder: „Die Harfe", „Am Weißdorn", „O gib die Seele mir zurück", „Mein Odem möchte sich ein Plätzchen", „Du wirfst die Angel", „Dein Auge", „Gern am kühlen Waldessaume", „Der Augenstern", „Beim Feste", „Ich glaub', lieber Schatz", „Letzte Worte", „Sechse, sieben, acht",[1]) an seine interessante Klaviersuite Op. 80 und andere Werke für Klavier. *Brüll* wurde am 7. November 1846 zu Proßnitz in Mähren geboren. Nachdem er sich als Pianist durch ausgedehnte Konzertreisen vorteilhaft bekannt gemacht hatte, nahm er 1872 seinen ständigen Wohnsitz in Wien, wo er seinem tonkünstlerischen Schaffen lebte und Klavierunterricht am Horákschen Konservatorium, dessen Mitdirektor er seit 1881 war, erteilte. Seine Popularität als Komponist verdankte er in erster Linie seiner Oper: „Das goldene Kreuz" (Lied des Bombardon daraus: Je nun, man trägt, was man nicht ändern kann.) Riemann zählt noch neun Opern *Brülls* auf, von denen aber keine den Erfolg des goldenen Kreuzes erreicht hat. Zahlreiche andere Werke — eine Sinfonie, drei Orchesterserenaden, zwei Klavierkonzerte, ein Violinkonzert, Lieder usw. — werden dafür sorgen, daß *Brülls* Name noch lange in der Konzertwelt mit Hochachtung genannt wird. Als Mensch muß *Brüll* — wie er es als Komponist war — liebenswürdig und feinfühlig gewesen sein, seine Briefe lassen zum wenigsten keinen anderen Schluß zu. Später eingehender sein Leben und seine Werke zu betrachten, behalten wir uns vor.

Ernst Rabich.



Fec. Ch. Scolik sen., k. u. k. Hof- und Kammerphotograph, Wien VIII.

[1]) Auch einzeln — die meisten in verschiedener Tonlage — im Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erschienen.

Musikmachen und Musikhören.

Von Dr. **Hans Schmidkunz** (Berlin-Halensee).

Manch Einer hört ein musikalisches Stück auf Instrumenten spielen, seien es wenige, oder sei es ein ganzes Orchester; und ist das Stück zu Ende, so vereinigt er sich mit etwaigen anderen Zuhörern in einem lebhaften Beifall, in einer Versicherung, wieviel Genuß dieses Anhören bereitet habe, und vielleicht noch in irgend einer Andeutung eines richtigen Verständnisses. Von denen aber, die ganz aufrichtig sind, werden gar viele, wenn man sie fragt, zugeben, daß sie eigentlich doch nicht den Genuß hatten, der allgemein beteuert wird, und daß ihnen das Stück im Grunde doch nicht ein solches Verständnis erzeugt hat, wie es etwa eine gewöhnliche Lektüre jedem halbwegs Gebildeten erzeugt.

Wer diese aufrichtigen Zugeständnisse macht, der kann sowohl ein sogenannter musikalischer wie auch ein sogenannter unmusikalischer Mensch sein. Gemeiniglich nennt man musikalisch den, der irgend ein Instrument spielt, und unmusikalisch den, der das nicht tut; eine Unterscheidung, die sich sehr schnell als recht oberflächlich verrät. Vor allem sind die Menschen im ganzen weniger unmusikalisch, als man in der Regel glaubt, oder sie müßten es wenigstens nicht sein; und andererseits sind manche von denen, die man gemeiniglich zu den Musikalischen rechnet, und die dies natürlich selbst ganz besonders tun, lange nicht so „musikalisch", wie es verlautet.

Gesteht nun der Aufrichtige zu, daß es ihm an einem rechten Genuß und Verständnis des vorgetragenen Musikstückes fehlt, so kann das verschiedene Gründe haben. Es wird wohl hauptsächlich in ihm selber liegen, kann aber sehr leicht wenigstens zum Teil auch an Dem liegen, der die Musik macht, ja selbst an Dem, der sie komponiert hat. Und dann fragt sich immer noch, wie weit man dem einen oder dem andern eine Schuld daran beimessen kann, und ob nicht ganz andere Mächte in Wahrheit schuld daran sind.

Wie so viel über musikalische Menschen gesprochen und von dem Genuß eines Tonstückes geschwärmt wird, ebenso geht mannige schöne Rede davon, daß Musik die Sprache des Herzens, die unmittelbare Rede des Gefühles sei, und was dergleichen Verherrlichungen mehr sind. In diesen etwas nebelhaften Reden steckt doch etwas sehr Bestimmtes und schließlich völlig Richtiges: die Musik wird als eine Sprache oder Rede bezeichnet. Und ob daraus nicht auch ganz bestimmte Anforderungen an das Sprechen und Hören dieser Sprache, also an das Musikmachen und Musikhören abzuleiten sind, darüber wollen wir einmal eine kleine Betrachtung anstellen.

Sprache und Rede gibt es auch sonst. Es gibt mancherlei Zeichensprachen, und zwar nicht bloß die der Gefangenen und die der Schuljungen, sondern auch die der Chemie, der Mathematik und noch manche andere. Sehen wir davon ab, so haben wir zwei Klassen von Sprache und Rede, bei denen wir nachfragen können, ob sie uns nicht auch für jene Sprache des Herzens und Rede des Gefühles eine Belehrung geben können. Die Musik verbindet sich in einer allgemein bekannten und doch recht wenig verstandenen Weise mit der Sprache der Worte, also mit der Sprache unseres eigentlichen Sprechens. Die eine wie die andere und manchmal selbst beide verbinden sich noch mit einer anderen Sprache. Es wird sogar selten jemand irgend etwas sprechen, ohne diese Wortsprache mit einer anderen zu verbinden: der Gebärdensprache. Kaum ist es möglich, beim Sprechen die Miene, die Hand und vielleicht selbst andere Glieder des Körpers unbewegt zu lassen. In sie alle fährt der Drang, in ihrer eigenen Sondersprache zu wiederholen und zu bekräftigen, was in der Sprache der Worte Eindruck machen soll. Gerade daran sehen wir, wie jegliche von unseren Sprachen dem Drang eines Inneren nach Äußerung zu danken ist; und oft genug können wir einfach gar nicht anders, als uns wenigstens durch das Trällern eines Liedchens „Luft" machen.

Woraus bestehen nun die verschiedenen Sprachen? Die eigentliche, sozusagen die Sprechsprache, scheint aus Worten, vielleicht aus Silben oder gar nur Lauten zu bestehen. Die Gebärdensprache scheint in einer ähnlichen Weise aus einzelnen Muskelbewegungen zu bestehen, wie wenn ich etwa die Hand zur Seite oder nach aufwärts bewege u. dergl. m. Nun achten wir darauf, daß ein einzelnes Wort (und gar erst eine Silbe oder ein Laut) nicht eigentlich etwas sagt. Spreche ich Worte aus wie „Feuer", „gut", oder dergl., so ist das keine Rede; ich sage damit niemandem etwas. Wesentlich anders, wenn ich rufe „Feuer!" oder „gut!". Dann habe ich etwas gesagt, das eigentlich in vielen Worten zu sagen ist und nur der Kürze oder Entschiedenheit halber, bei Unterdrückung aller übrigen Worte, mit einem einzigen ausgesprochen wird. Ich wollte z. B. sagen: „Es ist Feuer ausgebrochen; kommt zu Hilfe!"; oder „Du hast Deine Sache gut gemacht; ich freue mich und lobe Dich!"

Daraus sehen wir, daß die eigentlichen Bestandteile unserer Wortsprache, insofern sie eine Rede sein, also wirklich etwas sagen will, nicht bloße Worte sind, sondern eigenartige Zusammenfügungen von Worten, wenn auch nur von ganz wenigen, zu Gebilden, die etwas besagen. Solche Gebilde

nennt man Sätze, bei kleinerem Umfange Sätzchen, bei größerem Umfange zusammengesetzte Sätze, Perioden, Satzgruppen.

Und wie ist es nun mit der Gebärdensprache? Ein bloßes Heben und Senken, ein Rechts oder Links in der Bewegung u. dergl. m. sagt demjenigen, den ich mit meinen Gebärden anreden, „anmimen" will, noch gar nichts. Ich muß ihm vielmehr mit Bewegungsgebilden kommen, die gewöhnlich aus mehreren einzelnen Bewegungen, gelegentlich freilich auch aus einer einzigen bestehen können, und die eben das eigenartige besitzen, daß sie als Ausdruck gelten und Eindruck machen können. Das bloße Schließen der Hand, das bloße Heben eines Fingers, das bloße Neigen des Kopfes oder dergl. ist für diese Zwecke rein gar nichts. Sobald ich aber in jener bekannten und eben nicht eigentlich durch die Wortsprache, sondern nur durch die Gebärdensprache aussprechbaren Weise die Faust drohend balle, den Zeigefinger warnend erhebe, mit dem Kopfe bejahend nicke: dann erst habe ich ein Element der Gebärdensprache gegeben. Es heißt eben eine Geste, wie das Element der Wortsprache Satz heißt.

Beide Sprachen sprechen wir im gewöhnlichen Leben als gewöhnliche Menschen, freilich auch da schon mit mancher Schönheit. Ganz eigentlich aber zu einer Schönheit und zu ganzen Kunstwerken erhoben werden sie in jenen zwei Künsten, die als Dichtkunst und Tanzkunst einerseits die Wortsprache, andererseits die Gebärdensprache benützen.

Und wie ist es nun mit der Tonsprache? Besteht sie aus Tönen? Töne gibt es viel um uns herum, leider sehr oft ohne irgend eine Beziehung zur Musik; es gibt Töne auch in einem akustischen Laboratorium und anderswo. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird auch hier erst eine Gruppe von einzelnen Stücken zu einem wirklichen Elemente dieser Sprache; wir dürfen erwarten, daß auch hier Tonsätze und Tongesten das Entscheidende sein werden. Leicht können wir es ausprobieren: sing' einer diesen Ton und dann jenen anderen und weiterhin wieder einen, so ist das vielleicht eine Tonübung, aber keine Musik. Erst wenn zwei oder mehrere Töne so aneinander gefügt werden, daß sie analog wie ein Satz oder wie eine Geste etwas aussprechen und dem Hörer etwas sagen: erst dann hat die Tonsprache begonnen. Auch dazu kann unter Umständen ein einziger Ton genügen; allein es ist dies dann der gleiche Fall, wie wenn ein einziges Wort in prägnanter Weise für mehrere steht.

Fragen wir nun, welche Anforderungen man schon im ganz gewöhnlichen Verkehr an irgend eine Sprache, zumal an die Wortsprache stellt, so werden wir wohl vor allem mit dem Verlangen nach Verständlichkeit zu tun bekommen, also nach Bestimmtheit, nach Unverwechselbarkeit. Daß die antiken Sprachen darin besonders groß waren, weiß ja wohl jeder Gymnasiast. Nun weiterhin: wenn ich diese Anforderung an eine Sprache überhaupt und sodann an eine Rede in dieser Sprache gestellt habe, so werde ich rasch anspruchsvoll und erwarte noch mehr. Wer zu mir spricht, der soll seiner Rede Gestalt und Charakter geben; er soll accentuieren, und zwar erstlich überhaupt accentuieren. zweitens richtig accentuieren und drittens auch noch mit einem Etwas accentuieren, das sich schwer in Formeln fassen, wohl aber ausführen und erleben läßt. Es wird uns namentlich auf die Dauer unerträglich, wenn der Redende seine Worte (die dann wirklich nur Worte sind) in einer gleichsam militärischen Weise der Reihe nach eines hinter dem anderen aufmarschieren läßt. Das tut er, wenn er alle Worte

1. in stets gleicher Stärke,
2. mit stets gleicher Dauer,
3. in stets gleicher Höhe des Tones,
4. mit stets gleicher Klängfarbe und
5. in stets gleichem, ununterbrochenem Weiterreden ohne irgendwelche Pausen spricht.

Gerade dieser letzte Punkt, d. h. der Unfug des pausenlosen Sprechens, ist eine der schlimmsten Verfehlungen gegen das, was mit einer Sprache geleistet werden soll, und gegen das, was in dem Zuhörer lebt und die Aufnahme des Gehörten bewirkt. Man muß nicht erst einen verfeinerten Begriff wie den der Caesur in Anwendung bringen; man kann schon aus dem gewöhnlichsten Leben heraus einsehen, welchen Wert die Pause und überhaupt auch das Nichts hat. Die Kunst des Pausierens ist eine der größten Lebenskünste und ist eine der größten Künste jeglicher Sprache.

Verfehlen auch nicht wir selbst uns gegen diese Forderung! Machen wir ebenfalls Pause — vergessen wir alles um uns herum — sammeln wir uns — und noch ein wenig Pause! —

Und nun mag der Ruf ertönen: „Frisch wieder ans Werk gegangen!"

Wie sprechen wir denn diesen Satz? Etwa in jener militärischen Weise, daß ein Wort genau wie das andere klingt, genau in gleichem Abstand auf das andere folgt? O nein! Wir sprechen das gewiß sehr gestaltungskräftig, aus dem Inneren heraus; am meisten dann, wenn wir vorher durch eine Pause uns beruhigt, gesammelt, mit neuen Kräften versehen haben. Beobachten wir uns dabei, so werden wir merken, daß die einzelnen Worte und selbst Silben in mehrfach verschiedener Weise zu Gehör kommen: in wechselnder Stärke, in wechselnder Dauer, in wechselnder Tonhöhe, in wechselnder Klangfarbe. Insbesondere geben wir unserem Satz einen oder den anderen Höhepunkt. Wir konzentrieren die Stärke und erheben die Tonhöhe, vielleicht auch das Zeitmaß bei dem Worte „Werk",

geben den übrigen Worten geringeres von all dem und heben etwa doch wieder eines von ihnen ein wenig hervor, sozusagen mit einem Nebenaccente, wahrscheinlich das Wort „frisch". Dazu haben wir, was vielleicht am wenigsten bemerkt wird und doch ganz besonders entscheidend ist, vor unserem Satze kurze Zeit hindurch nichts gesprochen und sprechen auch unmittelbar nach diesem Satze nichts; wir rahmen ihn so gleichsam in einen negativen Rahmen ein oder heben ihn gleichsam aus einem dunklen Hintergrunde heraus.

Selbst wenn wir nicht so frisch wie in diesem Fall an das Werk gehen, an das Werk unserer folgenden Erörterungen und zunächst an die Ankündigung dieses Werkes mit eben diesen Worten: selbst dann werden wir, vielleicht ohne es zu merken, immer noch einen gewissen Schwung in den Satz hineinlegen. Kaum jemand kann einen sogar recht simplen Satz, wie den: „heute regnet's", ohne ein gewisses Maß von Betonung, Färbung usw. sprechen; die tonlosesten, mechanischesten Leierer unter uns bringen es vielleicht doch nicht zu einem absolut gleichmäßigen Heruntersagen. Gar erst wenn es größere und lebhaftere Sätze gilt, wie etwa: „Es ist jetzt genug der Arbeit; hör auf und geh ins Freie!", dann kommen Sprechkünste heraus, an denen man lange genug zu studieren hat.

Gehen wir noch weiter und versuchen, Texte von Gesangsstücken zu sprechen! Beispielsweise: „Ich will Dich lieben, meine Stärke, Ich will Dich lieben, meine Zier"; oder: „O du heilige, Du jungfräuliche, Süße Mutter Maria!" („O sanctissima, o piissima, dulcis virgo Maria!") Es wird eine gute Vorübung zum Verstehen und Anwenden der Tonsprache sein, wenn wir uns bemühen, solche Verse recht gestaltungskräftig zu sprechen, also „tonvoll", charakteristisch, oder wie man es eben nennen will. Beispielsweise wird in jenem ersteren Liede das „lieben" das höchste Aufgebot unserer Redekraft bekommen.

Bleiben wir wiederum stehen, diesmal nicht in einer Pause, sondern mit einer Wiederholung! Auch dies ist ein Element jeglicher Sprache, sofern sie über kleinste Bruchstücke hinauskommt. Wie unser inneres Leben auch von fortwährenden Wiederholungen lebt, so wiederholen wir uns beständig im Sprechen, im Gebärdenspiel und in der Musik; hier vielleicht am allermeisten.

Also es handelte sich darum, daß wir in jenen Beispielen, soweit sie gut gesprochen werden, ein Fünffaches ändern: die Stärke (wir sprechen bald piano und bald forte, etwa auch mezzoforte und bei Gelegenheit fortissimo); das Zeitmaß (mit einem Largo und Presto, mit einem Beschleunigt und Beschleunigend, mit einem Langsamer und einem Langsamerwerden); die Tonhöhe (hoch im Jubel, tief im Schmerze); die Klangfarbe (in ähnlicher Weise hell und dumpf); endlich wechseln wir von etwas zu nichts: wir sprechen bald, und bald sprechen wir nicht. Daß wir es mit unseren „Gesten" und mit unseren „Perioden" analog machen, läßt sich leicht beobachten, wenn es auch meistens nicht beobachtet wird.

(Schluß folgt.)

Eine Studie zur geschichtlichen Entwicklung der Musik in Schweden.[1]

Von **Bruno Weigl**-Brünn.

Der rege Anteil den Schweden heute an dem allgemeinen Emporblühen der Tonkunst nimmt und die erstaunliche Regsamkeit der jetzt im Werden begriffenen nationalen Schule daselbst bedingen, daß wir auch diesem Volke und dessen musikhistorischer Entwicklung unsere Aufmerksamkeit schenken. Um jedoch die außerordentliche Reichhaltigkeit dieses Stoffes mit Erfolg dem Rahmen eines Aufsatzes anpassen zu können, ist es geboten, den ganzen bunten Wechsel kleinerer Persönlichkeiten, wie ihn die Geschichte jeder Kunst zeitigt, auf das Notwendigste zu beschränken und bloß jene Erscheinungen ins Auge zu fassen, die in engster Beziehung zur Entwicklung der schwedischen Tonkunst stehen. Das Hauptaugenmerk sei an dieser Stelle vor allem der Neuzeit geschenkt und diese demgemäß gegenüber dem musikgeschichtlichen Altertum und Mittelalter am ausführlichsten behandelt.

Über das Entstehen der schwedischen Tonkunst ist sehr wenig zu berichten; die spärlichen Andeutungen, die überliefert wurden, lassen bloß auf eine tausendjährige Entwicklungszeit eindeutig schließen. Solange die Kunst im Schoße des Volkes geruht hatte, kann von ihr im eigentlichsten Sinne nicht gesprochen werden, da das Volk niemals zur Ahnung des ihr innewohnenden Geistes gelangte; erst als in den höheren Ständen der Sinn für Poesie und Gesang heranreift, gewinnt ihre Ausgestaltung an geschichtlichem Interesse, indem sie nun jene innere Notwendigkeit der Entwicklung, jene Gesetzmäßigkeit des Ganges durchzumachen beginnt, wie sie in unseren Landen der Fall war. Troubadours, vom Volke Skalden benannt, sangen das Lob der Könige zur Harfe, während eine viel geringer geachtete Zunft, die Jongleurs, Spielleute oder Spaßmacher zumeist zur Erheiterung des

[1]) Quellenwerke: T. Norlind, „Svensk Musikhistoria"; Schytte, „Nordisches Musikerlexikon".

Volkes ihre Kunst ausübte. Beide Klassen von Musikern waren im engeren Sinne musikalisch nicht unterrichtet, sondern folgten bloß den willkürlichen Weisungen ihres Talentes.

Bis zum Beginn des 13. Jahrhundertes lag die Ausübung der Musik allein in ihren Händen; in dem Maße jedoch als die kulturelle Entwicklung Schwedens sich erweiterte, gewann auch die Musik an weitgehender Verbreitung und Würdigung besonders zu jener Zeit, als die Kirche die musikalischen Bestrebungen zu unterstützen begann. Die bedeutendste Musikpflege entspann sich damals in den Bischofsstädten Upsala, Skara und Linköping, in welchen die Bischöfe Nils Allesson, Brynolphus I. und Heinrich sogar eine geregelte Ordnung des Chorgesanges nach römischem Muster einführten. Aus jener Zeit stammen auch die ersten musikalischen Fragmente, (größtenteils Offiziengesänge) die, 1490 von Ghotan gesammelt, in Lübeck gedruckt wurden. Eine zweite gleichfalls wertvolle Sammlung rührt von *Theodoricus* her, der eine reiche Auswahl alter mehrstimmiger schwedischer Kirchenlieder 1582 in Greifswald drucken ließ.

Skalden und Spielleute verschwanden und es begann die Volksmusik zu entstehen, die sich in Form von Liedern und Tänzen von Mund zu Mund bis auf die Gegenwart fortgepflanzt hat. Zur Volksmusik parallel lief die Ausübung der Kunstmusik, deren Pflege am königlichen Hofe zu Stockholm ein festes Zentrum erhielt. Was das harmonische Element in den damaligen schwedisch-musikalischen Leistungen betrifft, so zeigt es sich, daß man hierin wichtige bedeutsame Fortschritte zu Stande gebracht haben muß, da die Tonverbindungen bereits zahlreiche Beispiele unserer modernen Ausweichungen erkennen lassen; die Satzweise begnügt sich nicht mehr mit dem einfachen Kontrapunkt, sondern bemächtigt sich der nächst komplizierteren Form, des doppelten Kontrapunktes, insbesondere des Kanons.

Es würde zu weit führen, alle diese Bestrebungen der alten Meister im einzelnen zu verfolgen; bloß die Namen einiger besonders hervorhebenswerter Komponisten, die als Hauptrepräsentanten der damaligen musikalischen Richtung angesehen werden dürfen, mögen hier angeführt werden. Unter den Wasaregenten, die leidenschaftliche Musikfreunde waren, taten sich namentlich die Komponisten Johannes und Mats (1526), Jakob Schott und Gerardus (1540) sowie Hans Gast und der Kantor Wolfgang Burchardt hervor. Seit König Sigismund (1592—1600), der zugleich Polen unter seiner Oberherrschaft hatte, beginnen polnische Einflüsse auch in der schwedischen Musik rege zu werden, die in der Berufung der Polen Fabius Quadrantinus, P. Laterna und J. Ryarander an den königlichen Hof begründet waren. Die höchste Ausgestaltung erreichte jedoch die damalige Musikpflege unter der Regierung Gustav Adolfs und seiner Nachfolgerin Christina, die eine Schar berühmter ausländischer Komponisten ins Land beriefen, um ihrem Hofe erhöhten Glanz zu verleihen. Als Komponisten betätigten sich dort namentlich Pier Verdier, Vincenco Albrici und Anders Düben (1590–1662), deren Werke sich teilweise bis auf den heutigen Tag erhalten haben. In der zweiten Hälfte des 17. bis zum Beginn des 18. Jahrhundertes unterstand die schwedische Musik größtenteils dem Einflusse der Niederländer, Italiener und Norddeutschen und zwar zu ihrem Vorteil, indem aus den anfänglich rein künstlichen Gestaltungen reifere, geschmackvollere Erzeugnisse hervorgingen, die meist schon sinnig mit irgend einer bestimmten Absicht angelegt waren. Die Geschichte bezeichnet besonders Anders Dübens Sohn, Gustav Düben (gest. 1690), Olaf Rudbeck, Arndt Bellmann (1664 bis 1709) und Johan Zellinger als die bedeutendsten Meister, deren tiefsinnige Verstandesarbeit nötig war, um der späteren großen Kunst eine würdige Grundlage zu bereiten.

Hiemit ist die Vorgeschichte der schwedischen Musik, die Lehr- und Wanderjahre derselben beschlossen; denn schon mit Johan Helmisch Roman, der als Vater der schwedisch-nationalen Musik angesehen wird, beginnen die Meisterjahre — die klassische Zeit der Tonkunst — und mit ihr das seltsame Schauspiel der Befreiung des Geistes von erborgten Kenntnissen, und des Erwachsens zu selbständiger Geistigkeit. Johan Helmisch Roman war jener Genius, der mit unmittelbarem Verständnis alles bisherige in sich aufnahm und in seiner Musik wiedergab als Verkünder dessen, was in den Herzen seiner Mitwelt gelebt und nach beredterem Ausdruck gerungen hatte. — Von seinen Lebensumständen ist nur weniges bekannt; geboren 1694 als Sohn eines Kapellmeisters in Stockholm, zeigte sich bei ihm bereits als Knabe das sich entwickelnde Talent. Während seines sechsjährigen Aufenthaltes in London genoß er Händels Unterricht in der Harmonie, worauf er, in seine Heimatsstadt zurückgekehrt, daselbst bis zu seinem Tode 1758 ein segensreichens Wirken nicht nur als Hofkapellmeister und Komponist, sondern auch als Lehrer und Musikschriftsteller entwickelte. Von seinen Werken, die größtenteils die Akademien in Stockholm und Abo sowie die Universitätsbibliothek in Upsala verwahren, sind zu nennen zwei Symphonien (von denen eine am 20. Mai 1905 nach fast 200jähriger Pause zu Stockholm wieder gespielt wurde), Trauermusiken für König Frederik (1751), Krönungsmusiken, Psalmen, Kantaten, 12 Sonaten für Flöte mit basso continuo und zahlreiche Sologesänge. Um Roman scharte sich nun eine Menge kleinerer Talente, die geflissentlich in seinen Bahnen weiterarbeiteten; unter ihnen vor allem David Kellner (gest. 1748), der Verfasser der

ersten Generalbaßlehre, die, in deutscher Sprache geschrieben, 1732 zu Stockholm im Druck erschien. Sodann Ferdinand Zellbell (geb. 1689) und sein Sohn gleichen Namens (1719—1780), ein Schüler Romans und später Telemanns in Hamburg.

Kaum jedoch, daß die Bestrebungen Romans zum Abschluß und zur Vollendung gelangt waren, da bereitete sich auch schon ein weiterer mächtiger Umschwung vor, der eine neue, bis dahin noch ungeahnte Welt erschloß: Die Entstehung der Oper — d. h. jener Kunstgattung, aus welcher die gesamte neuere Musik hervorgegangen ist. Aus den ersten dramatisch-theatralischen Versuchen des Mittelalters, den rohen Volksfesten, dann den etwas gebildeteren Darstellungen von Mysterien begannen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundertes, durch französische und italienische Operngesellschaften angeregt, die ersten schüchternen Versuche dramatischer Musik aufzutauchen. Das Verdienst, die erste Oper in schwedischer Sprache komponiert zu haben, gebürt dem Italiener Francesco Uttini (geb. 1723—1795), der sich mit einer Operntruppe 10 Jahre in Stockholm aufgehalten hatte. Am 18. Januar 1773 gelangte dieses Werk „Thetis och Pelée" in Stockholm unter begeistertem Jubel der Zuhörerschaft zur Aufführung und gab somit Anstoß zu jener durchgreifenden musikalischen Umgestaltung, die sich allerdings in Italien und Frankreich bereits ein ganzes Jahrhundert früher zu regen begonnen hatte. Solche Ausführungen hatten zum Resultate, daß derartige szenische Darstellungen mit Musik immer beliebter wurden und König Gustav III. sogar daran ging, ein großes, ziemlich glänzendes Theater zu errichten, das am 30. September 1782 mit der von dem deutschen Kapellmeister *J. G. Naumann* komponierten Oper „Cora und Alonzo" eingeweiht wurde. Einige Jahre früher wurde auch in Stockholm eine königliche Musikakademie gestiftet, zu deren Leitung der früher erwähnte Komponist *F. Zellbell* berufen wurde, so daß man mit Recht behaupten kann, daß nun alle äußeren Vorbedingungen zu einer freieren und reiferen Entwicklung der Tonkunst vorhanden waren.

In der damaligen Zeit beherrschten namentlich zwei Deutsche Josef Martin Kraus und Abt Georg Josef Vogler das musikalische Treiben der Hauptstadt, die von Gustav III. ebenso wie *J. G. Naumann* nach Stockholm berufen wurden, um Opern für das neue Theater zu schreiben. Die größten Verdienste erwarb sich Abt Vogler, der spätere Lehrer Meyerbeers und Webers; 1786 reiste er nach Schweden und erhielt noch im selben Jahre die Stelle eines königlichen Hofmusikdirektors und zugleich die Leitung einer Tenorschule. 1791 nahm er seinen Abschied, kehrte jedoch bereits nach zwei Jahren wieder nach Stockholm zurück und bekleidete bis zu seiner Abreise 1799 die ihm neuerdings zugewiesenen Ehrenstellen. Für das Theater hatte er bloß die Oper „Gustav Adolf och Ebba Brahe" geschrieben, entwickelte aber als Komponist zahlloser kirchlicher Gesangwerke eine bemerkenswerte Tätigkeit. Abt Vogler folgte als Kapellmeister der seinerzeit durch seine Kompositionen bekannt und berühmt gewordene Johan Friedrich Haeffner (1759—1833); als jedoch König Gustav Adolf IV. im Jahre 1807 das Theater aufzulösen befahl, verließ er Stockholm für immer, um einer ehrenden Berufung als Musikdirektor an die Universität in Upsala Folge zu leisten. Die Verdienste, die sich Haeffner als Komponist erworben hat, verdienen, im Lichte unserer Zeit betrachtet, keineswegs derart hoch eingeschätzt zu werden, als es alten Chroniken zufolge, zu seinen Lebzeiten geschehen ist. Seine beiden größten Werke, die Oratorien „Försonaren på Golgatha" und „Försonaren på Oljoberget" treten an Wert zurück gegenüber den 1819 zu Upsala gedruckten lyrischen Versuchen mit musikalischer Begleitung", obzwar auch diesen nur historische Bedeutung zuerkannt werden kann; dagegen ist er ehrenwert als Herausgeber eines neuen Choralbuches und als Lehrer einer großen Reihe von tüchtigen, durch seine vortrefflichen theoretischen Kenntnisse gründlich herangebildeten Komponisten. Neben Haeffner darf der in vielseitiger Auszeichnung der schwedischen Musikgeschichte angehörige Johan Erik Nordblom (1788—1848) nicht mit Stillschweigen übergangen werden, da er in den vielen, von ihm veröffentlichten Liedern bewußt den nationalen Ton anzuschlagen vermochte. — Das sind nur wenige und zwar nur die ausgezeichnetsten Namen jener Männer, die sich in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhundertes um die Tonkunst in Schweden besonders verdient gemacht haben. Nebst diesen gehören allerdings noch mehrere Meister in Satz und Spiel dieser Zeitperiode an, deren Aufzählung jedoch die Grenzen einer gedrängten Darstellung überschreitet.

(Schluß folgt.)

Lose Blätter.

Nicolo Paganini und J. Rosenhain.

Erinnerungen von L. Pohl.

Zu meinen liebsten und glücklichsten musikalischen Erinnerungen darf ich die Stunden zählen, die ich in der reizenden gastlichen Villa Rosenhain, in Lichtenthal bei Baden-Baden, verlebt habe. Jakob Rosenhain war einer der liebenswürdigsten und feingebildetsten Musiker, denen ich in meinem vielbewegten Leben je begegnet bin. Trotzdem er in musikalischen Ansichten als Antipode meines

Gatten gelten mufste, verband diese beiden Menschen eine innige und aufrichtige Freundschaft, die nur der Tod trennen konnte. So sonderbar es klingen mag, fanden sie in ihren gemeinsamen reichen musikalischen Erinnerungen so manches, das ihnen beiden lieb und wert, über das beide entzückt, ja in Enthusiasmus geraten konnten. Vor allem war es Hector Berlioz, den sie gemeinsam verehrten, dessen Tonschöpfungen von beiden gleich gewürdigt und anerkannt wurden.

Stillschweigend waren die beiden Freunde überein gekommen, gewisse Namen nie zu nennen, über gewisse musikalische Ereignisse nicht zu sprechen. Und das war gut so: denn keiner hätte den andern überzeugt, und warum sich die gemütlichen Stunden durch unnützes Hin- und Herreden vergällen?

J. Rosenhain war nicht nur ein feinfühlender Musiker, er war auch ein hinreifsender Gesellschafter von grofser Herzensgüte. Wenn er aus seinem reichen Schatz von Selbsterlebtem erzählte, konnte man ihm Tagelang mit Freuden zuhören, denn alles was er erzählte, war interessant. Es war an einem kühlen Oktoberabend des Jahres 1893, kaum ein paar Monate vor seinem Tode, als ich wieder einmal den alten kranken Meister besuchte, um ihm über den öden einsamen Winterabend hinweg zu helfen. Ich fand ihn merkwürdig munter und gut aufgelegt. Er hatte alte längst vergessene Tagebuchblätter vor sich, versuchte sie zu ordnen, und das was ihm nicht für die Öffentlichkeit taugte, was nach seinem Tod nicht in andere Hände fallen sollte, wurde verbrannt! — Jammerschade! — —

Manch wertvoller Brief ging da in Flammen auf! — — doch davon wollte ich nicht berichten.

Vor ihm auf seinem Schreibtisch stand ein Bild, welches mich sehr interessierte. Es stellte einen hagern Geiger vor, dem der Teufel im Nacken safs, und der — man sah es ihm an — weltvergessen auf seinem Instrument phantasierte.

Unter dem Bilde standen einige ganz klein und zierlich geschriebene Noten. Ich frug meinen alten Freund, ob dies ein Porträt, und wen es vorstellte?

Der Meister erzählte mir, dafs dies Nicolo Paganini, und die Noten eine Stelle aus einem Violin-Konzert des Geiger-Königs und von ihm, für ihn selbst niedergeschrieben seien. „Ja haben Sie denn Paganini selbst gekannt; bitte, erzählen Sie mir davon.“

Und der alte Mann erzählte:

Es ist mehr als ein Jahrhundert verflossen, seit Paganini zur Welt kam. Er war in Genua am 18. Februar 1784 geboren und weder vor noch nach ihm gab es einen Violin-Virtuosen der so Unglaubliches auf seinem Instrument geleistet, und die ganze musikalische Welt in einen solchen Taumel, eine so alle Beschreibung überragende Begeisterung versetzte. Aufser ihm war es wohl nur noch Liszt beschieden, annähernd wie er, bei uns in Deutschland die lange Reihe der weltberückenden Virtuosen zu eröffnen, die die Köpfe der Männer, — und was als viel begehrenswerter gelten mag — die Herzen der Frauen eroberte, und alles in die gröfste Aufregung versetzte. Vor jener Zeit stand man im Gebiete der Kunst in Deutschland auf einer Art von Gefrierpunkt, unter dem nicht allein die Virtuosen, die ausüben, sondern ebenso die schaffenden Künstler, in so hohem Grade zu leiden hatten, dafs sie, um freier atmen, sich voller entfalten zu können — denn Anerkennung, Mitempfinden ist die Lebensluft in der allein der schaffende Künstler seine in ihm wohnende Kraft zum vollen Ausdruck bringt — ins Ausland auswanderten, wie z. B. Gluck nach Frankreich, Händel nach England.

Dort gab es schon damals künstlerische Institutionen die sie beschützten, kunstsinnige Fürsten die sie protegierten; bei uns in Deutschland verstand man die Kunst hauptsächlich tot zu schweigen.

Schon vor Paganinis Ankunft erzählte man sich Fabelhaftes über ihn, über seine Vergangenheit, seine Erscheinung, über seine Verhältnisse mit geheimnisvollen Mächten.

Der Künstler stand zu der Zeit auf der Höhe seines Ruhms. Sein Talent, das bis zur Höhe aller erreichbaren Vollkommenheit gediehen war, setzte die ganze Welt in Erstaunen, man starrte ihn an wie eine übernatürliche Erscheinung. So stürmisch war die Sensation, dafs sich diese nicht nur auf den Bereich der Wirklichkeit zu beschränken wufste. Es taugten die Hexen- und Spukgeschichten des Mittelalters wieder auf; das Wunderbare seines Spiels wufste man mit seiner Vergangenheit zu verbinden; sein unerklärliches Genie wollte man nur durch noch unerklärlichere Tatsachen begreifen, und wenig fehlte zur Vermutung, dafs er seine Seele dem Teufel verschrieben habe, und dafs jene vierte Saite, der er so bezaubernde Weisen zu entlocken wufste, der Darm der Gattin sei, die er eigenhändig erwürgt habe.

Er durchreiste ganz Europa, die von seinem Spiel herbeigelockte Menge streute Gold zu seinen Füfsen und glaubte andern auf ihrem Instrument bedeutenden Künstlern die schönste Belohnung angedeihen zu lassen, wenn sie dieselben nach seinem Namen taufte. Es gab Paganini des Klaviers, des Kontrabasses, der Guitarre usw. — —

Dieses Talent, dem die Welt alles so verschwenderisch hingab: Ruhm und Reichtum, streifte die Menge, ohne sich traulich zu ihr zu gesellen. Jeder Neigung blieb er fremd, er kannte keine Leidenschaft.

Sein Äufseres war allerdings dazu angetan diese Märchen glaubwürdig erscheinen zu lassen. Eine hagere magere Gestalt, tiefliegende Augen die ein Feuer ausstrahlten, dafs man seinen Blick kaum zu ertragen vermochte, ungestüm, heftig in allen Bewegungen, so dafs selbst bei seinem öffentlichen Auftreten, in seinem Konzert, im Theater, wenn die geringsten Schwankungen in der Begleitung des Orchesters unten, ihn störte, er auf dem Podium oben, trotz dem versammelten Publikum im Hause, wütend mit dem Fufse auf den Boden stampfte, und vernichtende Blicke auf den Dirigenten im Orchester lancierte.

Ich selbst, erzählte Rosenhain weiter, war Zeuge bei seinem ersten Auftreten in Frankfurt, von einer solchen Szene! Und doch war der Kapellmeister damals kein geringerer als der geniale *Guhr*, der als einer der tüchtigsten Deutschlands bekannt; selbst trefflicher Violinspieler, war er doch der Erste, der kaum ein Jahr später, in einer veröffentlichten Violin-Methode die bis dahin allen andern unerklärlich erschienenen Schwierigkeiten so klar enthüllte, dafs sie dadurch allgemein mehr und mehr der späteren Generation zugänglich geworden sind.

Der Eindruck jenes im Theatersaale in Frankfurt a. M. im August 1834 gegebenen Konzertes war für mich, den damals etwa siebzehnjährigen Künstler, ein so mächtiger, tiefer, dafs jetzt, nach so langer Zeit, mir noch alle Einzelheiten, wie sein Heraustreten, seine Erscheinung, der Jubel des Publikums klar vor der Seele stehen; um wieviel mehr noch sein Spiel selbst, welches mich in einer Weise mit sich rifs, wie es vorher nie geschehen.

Ich schrieb gleich an meine Eltern in jugendlicher Begeisterung: „Ich hörte Paganini. Ich glaube nicht, dafs man je im stande sein wird, in mechanischer Hinsicht diesen Mann zu übertreffen. Ich kann Euch nicht beschreiben, welchen Eindruck sein Spiel auf mich gemacht hat. Ich zitterte am ganzen Körper als stände ich vor einem Despoten; war erstarrt vor Erstaunen, und weinte vor Erregung. Kurz ich war ganz aufser mir. Manchmal brach mir der Schweifs aus, wenn ich die unglaublichsten Schwierigkeiten mit der gröfsten Leichtigkeit vortragen hörte. Dezimenläufe von oben bis herab, Terzenpassagen in der erstaunlichsten Höhe, Staccato — und welch ein Staccato! ein anderer Violinspieler kann nicht schneller, und nicht deutlicher geschliffene Noten spielen, als er dies Staccato!

Flageolet-Doppelgriffe — auch ganze Passagen in Flageolet; Variationen, in denen immer eine Note mit dem Bogen, und die andere pizzicato gespielt wird, und dies alles mit der gröfsten Schnelligkeit.

Dann spielte er Variationen ohne Begleitung, in denen er sich selbst begleitete, so dafs man glaubte eine Violine und eine Guitarre zugleich zu hören. Sein Aussehen ist schrecklich! Denkt Euch einen hagern leichenblassen Mann, mit eingefallenem Gesicht, herausstehenden Backenknochen; tiefliegenden starren Augen, starkem langem Bart der bis unter das Kinn reicht, Finger wie ein Gerippe, lange herabhängende schwarze Haare — und Ihr seht Paganini! — — Er sieht gerade aus als käme er aus dem Grabe!

Alle Kenner und Laien, ja das ganze Publikum waren von seinem Spiel entzückt.

Das Haus war überfüllt. Zuerst wurde die Ouvertüre zur Euryanthe gespielt: als diese beendet, trat eine lange Pause ein! Ihr könnt Euch denken, dafs das Publikum sich in höchster Spannung befand, besonders da schon die Musiker, die ihn in der Probe gehört, Unglaubliches von ihm erzählt hatten.

Endlich rollte die Gardine auf! Paganini trat heraus und wurde mit dem Gewirbel der Pauken und ungeheurem Applaus empfangen. Er spielte ein grofses Allegro eigener Komposition, und wie auch alles andere — auswendig! —

Nach dem ersten Solo furchtbarer Lärm, allein sobald er wieder spielte — lautlose Stille! So war es immer das gleiche. Als er abging, mufste er wieder heraus, so ungeheuer war das Applaudieren.

Er wurde jedesmal empfangen und mufste immer wieder erscheinen — — — — — — — —

Sein Ton war von einem bezaubernden Schmelz, einer unbeschreiblichen Süfse; auf seinem Instrument war er ein Sänger, der mit leidenschaftlichem Ausdruck alles angriff und rührte.

Mit Recht sagte Heine von ihm: „Genie und Dämon zugleich". — — — —

Ich sollte aber noch in persönliche Beziehungen zu dem grofsen Virtuosen treten; erzählte mir mein gütiger Freund weiter.

Kurze Zeit nach jenem Konzert in Frankfurt ging ich zu meiner Erholung nach Baden-Baden. Mein Beruf in der schönen Freien Reichsstadt war ein sehr anstrengender, denn ich war ein viel gesuchter und tüchtig beschäftigter Lehrer des Klavierspiels. Ich hatte nicht nur für mich allein zu sorgen, ich mufste auch meine Eltern und Geschwister unterstützen, die in Mannheim in bescheidenen Verhältnissen lebten.

Die Zeit zur eigenen weiteren Ausbildung mufste ich mir mühevoll und nebenbei erorbern. In Baden, für welches ich schon in jener Zeit eine grofse Vorliebe empfand, wohnte ich in einem bescheidenem einstöckigem Häuschen, etwa da wo jetzt das Reichertsche Haus steht.

Ich hatte da ein Klavier in Tafelformat, auf welchem ich nach Herzenslust spielte.

Von meinem Spiele angelockt erschien eines Morgens ein Herr bei mir, der sich mir als der Begleiter Paganinis vorstellte, und mir mitteilte, der Gefeierte beabsichtige hier ein Konzert zu geben, habe aber bis jetzt keinen ihm zusagenden Accampagnateur gefunden. Paganini habe nun von der Strafse aus meinem Spiel gelauscht, und wünsche mich zu sprechen, um mich selbst zu ersuchen, ihn in seinem Konzert zu begleiten.

Glücklich ihm persönlich näher zu treten, eilte ich hinunter an die Türe, wo er mich erwartete, und zagenden Herzens — dachte ich doch an das zornige Fufsstampfen, welches ich im Frankfurter Konzert mit erlebt hatte — sagte ich ihm zu.

Er verabredete nun eine Stunde mit mir, in welcher er zu mir kommen wollte, die Stücke zu probieren; schärfte mir aber sehr ein Türen und Fenster zu schliefsen, damit kein Fremder ihn hören könne ohne in sein Konzert zu gehen.

Paganini galt für sehr geizig, ob mit Recht oder Unrecht mag dahingestellt sein. Jedenfalls möchte ich hier einen Vorgang einschalten, der dieser Annahme widerspricht.

Am 12. Dezember 1833 wohnte der gefeierte Künstler einem Konzert von Berlioz bei, in dem letzterer seine Sinfonie fantastique aufführte. Paganini war von dem Werk so entzückt, dafs er Berlioz bat, für ihn ein Konzertstück für Altviola zu schreiben.

Dafs Berlioz kein Virtuosenstück schreiben würde, war vorauszusehen. Er komponierte seine Harald-Sinfonie, worin der Held der Byronschen Dichtung, der ruhelos wandernde nirgends Befriedigung findende „Childe Harald", dessen Natur mit der Berliozschen so nahe verwandt ist, auf seinen poetischen Streifzügen durch Italien geschildert wird. Harald wird durch die Altviola charakterisiert, die als Soloinstrument in allen Sätzen gleichsam poetisch betrachtend und einen eigenen Empfindungskreis festhaltend, auftritt, und so das Ganze organisch verknüpft.

Dafs die Behandlung aber keine „dankbare" im Paganinischen Sinne war, kann man sich denken. Es kam dem grofsen Virtuosen auch nie in den Sinn, die Solopartie zu spielen. Aber seiner Anregung hat man dieses Werk zu danken.

Berlioz dachte sich wohl, dafs Paganini andere Erwartungen von einem Konzertstück für Altviola hegte und nicht damit einverstanden sein würde. Er irrte sich auch nicht darin. Kaum hatte Paganini seine Stimme durchgesehen, als er ausrief: „Das ist nicht was ich meinte, ich mufs viel zu lang pausieren; wissen Sie, ich mufs immer spielen!" Berlioz antwortete ihm: „Das habe ich mir wohl gedacht, Sie wollen ein Bravourstück für sich, das kann aber niemand schreiben als nur Sie allein!" Paganini erwiderte nichts darauf; ein paar Tage später, schon sehr leidend, verliefs er Paris, um nach Nizza zu übersiedeln, von wo er erst drei Jahre später zurückkehrte.

Berlioz erging es in dieser Zeit sehr schlecht. Der

viele Arger und die Proben zu seinem „Benvenuto Cellini“ hatten ihn ganz und gar erschöpft. Trotzdem raffte er sich aber auf ein Konzert zu arrangieren. Dieses für Berlioz so denkwürdige Konzert, in dem er seine beiden Hauptwerke, die „Sinfonie fantatisque“ und „Harald in Italien“ zur Aufführung brachte, fand am 16. Dezember 1838 statt. Paganini war eben aus Italien nach Paris zurückgekehrt, um in der französischen Hauptstadt eine Reihe Konzerte zu veranstalten. Er besuchte das Berliozsche Konzert mit seinem jungen Sohn Achill, der ihm als Dolmetscher diente und allein fähig war, zu verstehen oder zu erraten, was sein Vater sagen wollte.

Paganini hatte „Harald“ noch nie gehört, und da er es doch war, der Berlioz zu dieser Komposition veranlafst hatte, so war sein Interesse rege genug, sich die Sinfonie anzuhören.

Nach Schlufs des Konzertes bestieg er von seinem Sohne begleitet das Podium, drängte sich durch die Musiker, die Berlioz umstanden, und liefs ihm durch seinen jungen Dolmetscher sagen, dafs ihn diese Musik entzückt, und dafs er nie eine ähnliche Erregung empfunden habe. Solange der Jüngling im Auftrage des Vaters sprach, versuchte der grofse Künstler durch „Oui, oui'“ seinen Worten noch mehr Nachdruck zu verleihen: und da er sich nur durch Geberden verständlich machen konnte, so bückte er sich nach Berlioz' Hand, um sie zu küssen.

Am andern Morgen lag Berlioz krank zu Bett. Da erhielt er einen Brief von Paganini, in dem er ihn als Erbe und Nachfolger Beethovens feiert und ihn bat, eine Summe von ihm anzunehmen, die ihm ermöglichen sollte, der Musik zu Ehren zu leben und zu arbeiten. Dieser Brief Paganinis lautete:

„Mein teurer Freund! Nachdem Beethovens Sonne erloschen, blieb es nur einem Berlioz vorbehalten, sie wieder leuchten zu machen. Ich betrachte es daher als meine Pflicht, Sie zu bitten, als Zeichen meiner Huldigung zwanzigtausend Franken annehmen zu wollen, die Ihnen Baron Rotschild überweisen wird, sobald Sie sich des Beigeschlossenen bedienen werden.

Für immer Ihr ergebenster Freund
Nicolo Paganini.

Was dieses Geschenk für Berlioz zu bedeuten hatte, ist hier nicht der Platz zu erörtern, es würde viel zu weit führen. Paganini hat mit diesem fürstlichen Geschenk die einzig derartige Tat in des Künstlers Leben, es Berlioz ermöglicht seine Sinfonie Romeo und Julia, diese „Apotheose der Liebe“ zu schreiben, seine Name ist für alle Zeiten mit dem von Berlioz verbunden. — — — —

Die Probe mit Rosenhain ging bei fest verschlossenen Türen und Fenstern, glücklich von statten. Der Tag des Konzertes rückte heran, und zur bestimmten Stunde war der junge Pianist zur Stelle.

Alle Plätze waren von einem glänzenden Publikum besetzt, in der ersten Reihe safs die Grofsherzogin Stephanie mit ihrem Hofstaat. Die Zeit verstrich, man wartete — wartete — Paganini war nicht zu sehen. Die Grofsherzogin Stephanie, die Rosenhain schon als Kind in Mannheim gekannt hatte, und sich stets liebevoll für den jungen vielversprechenden Künstler interessierte, winkte ihn zu sich heran und sagte ihm: „Bitte sagen Sie doch Herrn Paganini ob er nicht beginnen möchte, wir erwarten ihn alle schon so lange.“ Ängstlichen Schrittes gehorchte Rosenhain, und wagte sich in die Höhle des Löwen, in ein kleines anstofsendes Zimmer. Dort fand er Paganini mit grimmigen Blicken, in heftigem Auf- und Abgehen damit beschäftigt, eine frische Saite auf sein Instrument aufzuziehen. Beim Eintritt in den Saal wandte er sich zu seinem jungen Begleiter mit dem Verlangen diese Nummer einen Ton tiefer zu transponieren.

Nach so langer Zeit noch merkte man dem alten Manne an wie sehr ihn dieses Verlangen damals erregte. Denn ganz eingeschüchtert erzählte er weiter: „Ich wankte zurück vor Schrecken, sah ich doch im Geiste schon voraus, wie ich bei der ersten falschen Note vor aller Welt, von ihm nicht allein in Worten, ja vielleicht tätlich sogar mifshandelt werden würde! Es flimmerte mir vor den Augen — ich raffte alle Kraft in mir zusammen — — — und wie es ging — sagt Ihnen dieses Albumblatt von seiner Hand. Es lautet:

„Mi angaro il piacëre di rivedere l'Egryio Maëstro Pianofortisto Sig Giacomo Rosenhain che mi accompagno divinamente nel mio Concerto dato a Baden li 8 Agosto 1830.
Nicolo Paganini.

Seit jener Zeit aber tat ich mir das Gelübde, nie mehr in einem öffentlichen Konzert ohne vorhergegangene Probe ein Stück in eine andere Tonart zu transponieren und zu spielen.

Kirchen- und Schulamt — ein Amt.

Auf eine Petition des „Evangel. Kirchenmusikvereins“ in Schlesien hat das Königl. Konsistorium der Provinz Schlesien eine Entscheidung gefällt, aus deren Begründung wir hier nach den Fl. Bl. des ev. M. in Schlesien einige Stellen folgen lassen, welche allgemeines Interesse beanspruchen. Im Abschnitt 3 heifst es:

„Die Anrechnung der kirchlichen Einkünfte einer vereinigten Kirchen- und Schulstelle auf deren Grundgehalt beruht auf gesetzlicher Vorschrift (§§ 4, 20 Lehrerbesoldungsgesetz vom 3. März 1897). Dieser durchaus zwingenden Vorschrift gegenüber ist jeder Versuch, bei Fortdauer der Verbindung die Anrechnung zu verhindern, von vornherein aussichtslos und der gegen die kirchlichen Organe aus der Unterlassung solcher Versuche bei Ausführung des Lehrerbesoldungsgesetzes hergeleitete Vorwurf völlig unbegründet. Insbesondere wäre bei Fortdauer der organischen Verbindung eine Auseinandersetzung über das Eigentum an dem vorhandenen Kirchen- und Schulvermögen — übrigens eine in jedem einzelnen Falle mit grofsen Schwierigkeiten verknüpfte, meist mit unerquicklichen Streitigkeiten und Prozessen verbundene Mafsregel — zwecklos; noch weniger Wert hätte eine Auseinanderhaltung der Kirchen- und Schuleinkünfte in den Einkommensnachweisungen, selbst wenn sie sich ohne weiteres ermöglichen liefse.

Die durch § 4 des Lehrerbesoldungsgesetzes übrigens nicht neu geschaffene, sondern nur gesetzlich festgelegte Rechtslage ist innerlich wohl begründet. Das Lehrerbesoldungsgesetz hält, worauf wir bereits in unserer Verfügung vom 21. März 1898 (K. A. Bl. S. 34) hingewiesen haben, entsprechend der historischen Entwicklung daran fest, dafs bei den organisch verbundenen Kirchen- und Schulämtern nicht zwei Ämter und zweierlei Einkommen vorliegen, sondern dafs nur ein Amt und ein einheitliches Einkommen, das aber teils aus kirchlichen, teils

aus Schulquellen fliefst, vorhanden ist. Bekanntlich gehörte früher der Volksunterricht zu den Aufgaben der Kirche; das Lehramt war ein Teil des Kirchenamtes; das von altersher mit der Stelle verbundene Einkommen war und ist noch zur Besoldung des Beamten, sowohl in seiner Eigenschaft als Lehrer, wie als Kirchenbeamter bestimmt.

Bei dieser Rechtslage sind auch die Interessen der Kirche voll gewahrt. Allerdings haben oft die Schulinteressenten infolge der Kombination nicht das volle Gehalt aufzubringen, das sie aufbringen müfsten, wenn die Kombination nicht bestände.

Dieser Umstand wird aber, worauf wir ebenfalls bereits in unserer Verfügung vom 21. März 1898 hingewiesen haben, durch eine Reihe von Vorteilen aufgewogen. Die Kirche erhält in dem Lehrer stets einen ohne ihr Zutun ausgebildeten, zur Verrichtung des Kirchendienstes befähigten und verpflichteten Beamten, für den sie weder Alterszulagen noch Ruhegehalt zu leisten, für dessen Hinterbliebenen sie nicht zu sorgen hat. Dieser Beamte empfängt ein Grundgehalt, welches entsprechend der mit dem kirchlichen Amte verbundenen Mühewaltung höher ist, als das Grundgehalt einer einfachen Lehrerstelle. Der Mehrbetrag ist nicht auf den Betrag der kirchlichen Einkünfte beschränkt, sondern kann die Gesamtsumme aller derjenigen Einkünfte erreichen, welche aus dem zur Dotation des vereinigten Amtes bestimmten Schul-, Kirchen- und Stiftungsvermögen fliefsen, einschliefslich der Zuschüsse aus Kirchenkassen und von Kirchengemeinden, sowie der sonstigen Einnahmen aus dem Kirchendienste und zuzüglich des Nutzungswertes des den kirchlichen Interessenten gehörigen Anteils an dem Schul- und Küsterhaus oder Küstergehöft. Es kann demnach der Fall eintreten und er tritt ein, dafs auch die Schulinteressenten wegen der Verbindung des Lehramtes mit einem Kirchenamte höhere Aufwendungen machen müssen. Würde die organische Verbindung der beiden Ämter aufgehoben, so würde die Kirche nicht nur dieser Vorteile verlustig gehen, sie hätte auch keine Gewähr dafür, dafs sie den Kirchendienst im Nebenamte von dem Lehrer versehen lassen könnte. Alsdann würde nämlich die Verpflichtung der zur Besetzung des Schulamtes Berechtigten, einen zum Kirchendienst befähigten Lehrer zu berufen, aufhören; der Lehrer brauchte das Nebenamt nicht zu übernehmen; ja es wäre sogar fraglich, ob er die Genehmigung dazu von der Schulaufsichtsbehörde erhielte. Selten werden aber die kirchlichen Einkünfte zur Anstellung eines Kantors und Organisten im Hauptamte ausreichen. In vielen Fällen wird sogar die Zulänglichkeit der infolge der Trennung frei werdenden kirchlichen Mittel auch nur zu nebenamtlicher Besoldung fraglich werden. Es ist nämlich ein Irrtum, wenn angenommen wird, dafs die mit solcher Trennung der Ämter vorzunehmende Vermögensauseinandersetzung den vollen Betrag der aus kirchlichen Quellen fliefsenden Einkünfte zur Besoldung des Kirchenbeamten zur Verfügung stellen müfste. Nach dem gegenwärtigen Stande der Rechtsprechung bleibt auch nach der Trennung der Ämter die Zweckbestimmung der einzelnen Vermögensteile ohne Rücksicht auf das zivilrechtliche Eigentum erhalten, und die besondere Zweckbestimmung für den Kirchen- oder den Schuldienst folgt nach dem oben Dargelegten nicht ohne weiteres aus der Natur der Einkommensquelle, ist vielmehr im einzelnen Falle, besonders für einen grofsen Teil der kirchlichen Einkünfte, schwer nachzuweisen.

Die Folge wäre, dafs im grofsen Umfange eine verhältnismäfsige Teilung eintreten und in der Regel auch nach der Trennung ein Teil der aus kirchlichen Quellen fliefsenden Einkünfte zur Besoldung des Lehrers verwendet werden müfste. Je nach den örtlichen Verhältnissen würde bei solcher Auseinandersetzung mehr oder auch weniger, als zurzeit gemäfs § 4 des Lehrerbesoldungsgesetzes die Erhöhung des Grundgehaltes beträgt, es als Anteil der Kirchengemeinde bezw. des Kirchenamtes ermittelt werden können. Es liegt aber auf der Hand, dafs, wenn überhaupt an eine Aufhebung der Verbindung von Kirchen- und Schulamt im weiteren Umfange — gleichviel, ob durch Gesetz oder auf dem Verwaltungswege — gedacht werden sollte, eine Beschränkung gerade nur auf diejenigen Fälle, in denen das Ergebnis für die Kirche günstig sein würde, untunlich ist. Ebenso ist der Gedanke an eine Gesetzesrevision, welche die Verbindung der beiden Ämter mit allen für die Schule sich daraus ergebenden Verpflichtungen grundsätzlich aufrecht erhielte, und nur die Anrechnung der kirchlichen Einkünfte ausschlösse, naturgemäfs gänzlich aussichtslos.

Im Abschnitt 4 liest man:

„Wenn in der Eingabe vom 20. Dezember 1906 allgemein die Abtrennung der „Küsterei" vom Kantorat und Organistenamt gefordert wird, so liegt hier wohl eine Verkennung des Begriffes des Küsteramtes zugrunde. Dieses ist nicht identisch mit dem Amte eines Kirchendieners, erschöpft sich nicht in mechanischen Obliegenheiten, sondern umfafst vornehmlich Tätigkeiten, die eine höhere, namentlich bureaumäfsige Bildung voraussetzen, wie dies bei der stets in gröfserem oder geringerem Umfange zum Küsteramt gehörigen Kirchschreiberei, aber auch sonst bei Unterstützung der pfarramtlichen Tätigkeit und bei einer verständnisvollen Pflege des Kirchengebäudes und des kirchlichen Inventars der Fall ist. (Vergl. die Begründung zum Entwurfe eines Kirchengesetzes betreffend das Ruhegehalt der Organisten allgem. Teil No. I K. G. und V.-Bl. 1897 S. 157 ff., insbesondere S. 159 Abs. 7.) Ganz mit Recht beschränkt sich demnach die Anregung der Denkschrift auf die Abtrennung der niederen Küsterdienste. Nur werden auch hier die bestehenden Unzuträglichkeiten überschätzt. Es wird nirgends von dem Küster verlangt, dafs er all die mechanischen Dienstleistungen des Kirchendieners persönlich verrichte, was in vielen Fällen auch tatsächlich unmöglich sein wird. Durchweg genügt es, wenn er diese Arbeiten von Personen seines Haushaltes oder durch von ihm angenommene zuverlässige Arbeitskräfte versehen läfst; nur ist er für ordnungsmäfsige Verrichtung verantwortlich. Bei Bestimmung des nach § 4 des Lehrerbesoldungsgesetzes zu gewährenden Mehrbetrages wird stets darauf gesehen, dafs derselbe auch eine ausreichende Vergütung für die niederen Kirchendienste, welche dem Küster die Beschaffung der erforderlichen Hilfskräfte ermöglicht, enthält. Im Einvernehmen der Beteiligten kann aber auch eine vollständige Abtrennung der niederen Küsterdienste von dem vereinigten Amte oder eine ausdrückliche Feststellung der Befugnis des Küsters, sich in der Verrichtung der niederen Küsterdienste vertreten zu lassen, im Sinne der No. III des Min.-Erlasses vom 27. Februar 1894 (Zentr.-Bl. f. d. U. V. S. 363) herbeigeführt werden.

Dabei wird jedoch immer die Aussonderung eines zur Vergütung der niederen Küsterdienste ausreichenden Gehaltsteiles aus dem Gesamteinkommen der Stelle erfolgen

und der Stelleninhaber sich mit einer dem Umfange der niederen Küsterdienste entsprechenden Verringerung des nach § 4 des Lehrerbesoldungsgesetzes festgesetzten Grundgehaltes einverstanden erklären müssen, was unter Umständen für ihn weniger vorteilhaft ist, als wenn er auf eigene Hand für eine gehörige Verrichtung der Dienste Sorge trägt. Die Aufsicht und Verantwortung mufs ihm bei einer Regelung im Sinne des Minist.-Erlasses vom 27. Februar 1894 unter allen Umständen verbleiben und wird ihm auch bei völliger Abtrennung der niederen Küsterdienste nur ausnahmsweise abgenommen werden können.

Etwaige Anträge auf eine Regelung der vorbezeichneten Art sind zunächst an die Gemeinde-Kirchenräte zu richten. Wir nehmen auf unsere bereits mehrfach zitierte Verfügung vom 26. Juli 1902 (J.-No. 14002) Bezug."

Allgemeines Interesse hat auch Abschnitt 5:

„Es steht nichts im Wege, dafs der Kantor und Organist in ordnungsmäfsiger Weise in den Gemeinde-Kirchenrat gewählt werde, oder dafs der Gemeinde-Kirchenrat in geeigneten Fällen mit ihm in gemeinschaftliche Beratung tritt.

Hinsichtlich des weitergehenden Wunsches, dafs den Kantoren und Organisten kraft ihres Amtes Sitz und Stimme im Gemeinde-Kirchenrat verliehen werde, verweisen wir auf den an den Kirchen-Musikverein gerichteten Erlafs des Evang. Ober-Kirchenrates vom 12. April 1907 — No. 827 E. O. —, wonach dem Antrage mit Rücksicht auf die einer Einschränkung des verfassungsmäfsigen Wahlrechtes der Kirchengemeinden entgegenstehenden Bedenken nicht näher getreten werden kann.

Nach vorstehenden Darlegungen sehen wir uns aufser stande, dem Antrage auf Verbreitung der Denkschrift vermittelst des kirchlichen Amtsblattes zu entsprechen, hoffen vielmehr, dafs der Kirchenmusikverein auch seinerseits dazu mithelfen wird, dafs die Anschauungen der beteiligten Kreise geklärt und unerfüllbare Wünsche zurückgestellt werden." —

Kein Hauch eines modernen Lüftchens, es bleibt alles beim alten! R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. September. — Die Königliche Oper begann die neue Spielzeit mit dem „Fliegenden Holländer". Da der preufsische Generalmusikdirektor *Meyerbeer* die Oper schon von Paris aus dem Berliner Generalintendanten Grafen *von Redern* empfohlen hatte, so kam sie hier — freilich nicht zuerst, aber doch schon ein Jahr nach ihrem ersten Erscheinen in Dresden (2. Januar 1843) zur Darstellung, als sie bereits in Riga (unter H. Dorn) und in Kassel (unter L. Spohr) gegeben worden war. Der Meister leitete die beiden ersten Berliner Aufführungen im Schauspielhause — das Opernhaus war 1843 abgebrannt — persönlich. Das Werk gefiel dem Publikum, sogar einem Teile der Zeitungskritiker. Der „Herr Hofkapellmeister" aber erwarb sich schnell die Liebe der Orchestermitglieder. Der mir befreundete Bratscher *H. Richter* — der ernstlich böse auf mich wurde, als mir 1870 die Meistersinger so sehr gefielen, die er mit den allermeisten seiner Orchestergenossen für musikalischen Unfug hielt, so dafs der sonst so ruhige und mir zugetane Mann mir erregt zurufen konnte: „Für verrückt erkläre ich Dich, wenn Dir das gefällt", der aber doch (freilich nicht aus Begeisterung) für das erste Nibelungen-Orchester sich engagieren liefs und während der letzten Proben ganz plötzlich in Bayreuth starb — dieser Richter hat mir wiederholt erzählt: „Einige von uns baten Wagner eines Tages nach der Probe, mit in unsere Weifsbierstube zu kommen. Da plauderte er gemütlich mit uns und sagte, indem er das grofse Weifsbierglas ergriff: „Liebe Freunde, das Zeug müfst ihr nun trinken und seid doch alle Künstler! Der schönste Champagner sollte euch fliefsen, wenn es nach mir ginge." — Unsere Holländer-Aufführungen lassen szenisch im ersten Akte noch immer viel zu wünschen. Die Santa gab Fräulein *Rose* nicht übel. Wenigstens nicht nach der neuen Entdeckung, dafs das Nordlandskind unter dem Zwange einer erkrankten Seele, nicht aus eigenem Mitleidsdrange sich für den unglücklichen Mann opfert. Übrigens ist Fräulein *Rose* gleich dem Fräulein *Farrar* eine Amerikanerin, und aufser diesen beiden bekamen wir auch die Opernmitglieder *Griswold* (Bafs) und *Maclennan* (Tenor) sowie die Soubrette *Darch* von jenseit des Ozeans. Wenn Amerika uns schon Sänger, wie die vortrefflichen *Farrar* und *Griswold* abgeben kann, so wird es bald aufhören, für die deutschen Gesangsgröfsen Magnet und Goldquelle zu sein. — Gebrauchte der „Holländer" nur ein Jahr, um von Dresden nach Berlin zu gelangen, der „Tannhäuser" hatte fast elf Jahre dazu nötig. Er wurde jetzt zum 500. Male bei uns aufgeführt. Der Generalintendant *v. Küstner* lehnte 1844 seine Annahme ab, da er zu episch sei. Graf *v. Redern*, der den Holländer angenommen hatte, war damals Generalintendant der Hofmusik und riet Wagner wohlwollend, er möge „einiges" aus dem Tannhäuser für Militärmusik setzen, das solle dann auf der Wachtparade gespielt werden, er würde den König darauf aufmerksam machen, dem würde es gefallen, und er würde die Aufführung der Oper befehlen. Wagner war empört, als er diesen Vorschlag hörte. Aber man mufs die Sache von der rechten Seite betrachten. Wer wufste denn damals etwas vom Gesamtkunstwerk? Galt nicht eine Oper dann für gut, wenn sie „schöne Nummern", wenn sie „hübsche Melodien" enthielt? Und um des einen „Einzugs der Gäste in die Wartburg" willen hätte damals die mafsgebende Stelle sicherlich die Oper aufführen lassen. Aber er erklang nicht auf der Parade, und das Werk gelangte daher hier erst zur Aufführung, als es schon über einundvierzig andere Opernbühnen gegangen war. — Die jetzige 500. Aufführung liefs leider manchen Wunsch unbefriedigt. Fräulein *Ekeblad*, die so vielverheifsend als Elsa hier anfing, war während des letzten Jahres zur Stimmbehandlung der Frau *Lilli Lehmann* überwiesen worden, und als sie nun die Elisabeth als erste Rolle sang, reichte, was sie darin zu geben hatte, nach keiner Seite hin aus. Sie rang mit der Aufgabe und bewältigte sie nicht. Vielleicht eignet sie sich für das lyrische Fach. Das dramatische scheint ihr verschlossen zu bleiben. — Ebenfalls zum zweiten Male erschien Fräulein *Francillo-Kauffmann* in der Königlichen Oper, der sie bereits angehörte, ehe sie die letzten zwei Jahre hindurch in der Komischen Oper tätig war, wo sie sich in „Hoffmanns Erzählungen" besonders durch die

recht geschickte Wiedergabe der Marionettenrolle einen gewissen Ruf erworben hatte. Ihre jetzige Antrittsrolle war die Rossinische Rosina. Ihre Gesangstechnik ist in seltenem Mafse ausgebildet, doch was sonst den Reiz dieser Opernfigur ausmacht: Anmut, Beweglichkeit, Schalkhaftigkeit, das besitzt die Dame nicht in ausreichendem Mafse. — Eine andere neugewonnene Koloratursängerin — die fünfte des Faches an unserer Oper — ist Fräulein *Martick*. Sie sang die Regimentstochter nett und spielte lieb. Ihre bewegliche, gut geschulte Stimme hat im Klange auch Seele. Noch ist bei der recht jungen Dame vieles knospenhaft, es kann sich aber alles bei Fleifs und Vorsicht schön entwickeln. Von Fräulein *Darch*, der letzten Lola in „Cavalleria", ist das kaum zu erwarten. Wie mag sie, von der niemand etwas wufste, plötzlich Mitglied unserer Oper geworden sein? Heaven knows! Herr *Maclennan* stellte sich als neues Mitglied des Königlichen Instituts in der Rolle des Turiddo vor. Er sang englisch. Das gab wenigstens einen nicht gewohnten Mischmasch. Denn der italienisch-deutsche sowie der französisch-deutsche ist uns zur Genüge bekannt. In welchem Lande würde man einen Sänger anstellen, der nicht in der Sprache dieses Landes singen könnte? — Der neue Tenor ist eine stattliche Persönlichkeit mit viel Leidenschaft und grofser, angenehm dunkler Stimme. Was er als Sänger kann, ist in dieser Partie nicht zu zeigen und nicht zu erkennen. Ob sein Tremolo ein ständiges oder nur durch die Aufregung erzeugtes ist, das mufs sich noch zeigen. — „Tristan und Isolde" erlebte (seit 1876) seine hundertste Aufführung in unserem Opernhause. — In „Salome", die auch in dieser Woche wieder zweimal auf dem Spielplane steht, gastierte Frau *Krull* von der Dresdener Hofoper. Der Kampf um den Wert des eigenartigen Werkes wird noch immer mit Erbitterung fortgesetzt. „Wozu der Lärm?" Es hat in einem halben Jahre hier weit mehr Aufführungen erlebt als z. B. der „Roland von Berlin" und die „Heirat wider Willen" zusammengenommen in vieren. Und da es nicht von der leichten, allen zugänglichen Art ist, wie etwa der „Trompeter von Säkkingen", der ja auch so häufig auf der Szene erscheinen konnte, da es vielmehr bei oberflächlichem Anschauen teilweis widerwärtig wirkt, so sollten doch die bösen Widersacher, die ja zumeist Musiker sind, erwägen, ob bei Beurteilung der Salome nicht noch andere als musikalische Betrachtungen anzustellen sind. Wie kommt es denn, dafs die Salome *Oscar Wildes* als Schauspiel sich nur kurze Zeit auf der Bühne halten konnte, während die Teilnahme für das *Rich. Straufs*sche Musikdrama nun schon seit fast zwei Jahren allenthalben rege blieb? Es mufs sich doch um noch mehr dabei handeln als um blofse Sensation, als um eine Apologie der Perversität, denn beides enthielt doch schon das Wortdrama. — Frau *Krull* nun gab die Salome ganz vortrefflich, und ich ziehe sie unseren beiden Darstellerinnen der Rolle vor. Nicht nur der *Rose*, sondern auch der *Destinn*. — Das Haus war wieder ganz gefüllt. Dafs es am Schlusse jetzt zu keinem eigentlichen Applause kommt, ist erklärlich und erwünscht.

In der Komischen Oper gastierte Herr *Burrian* von Dresden in „Carmen". Die Rolle des José liegt ihm aber nicht. Übermächtig entfaltete er die grofse Stimme in dem herzigen Zwiegesange mit Micaëla, was da doch nicht am Platze war, und mufste dann bei der hohen Lage oft ins Falsett übergehen, was — so gut dies auch gebildet ist — recht unvermittelt klang. Für die Ausbrüche der Leidenschaft in den beiden letzten Akten war ihm das prächtige, so üppig quellende Tonmaterial ein vortreffliches Ausdrucksmittel. Fräulein *Labia*, die stimmlich und darstellerisch so begabte Italienerin, sucht bei der Wiedergabe der Carmen die Schönheit des Tones möglichst zu wahren und der Wildheit des Dämons die Grenzen nicht zu weit zu stecken.

Die beiden Sommeropern haben am 1. September ihre Tätigkeit eingestellt. Die des Herrn *Ferenczy* im alten Krolltheater brachte wenigstens ein paar interessante Gäste. Die des Herrn *Morwitz* im Schillertheater bot anständige Gesamtaufführungen, jedoch ihr Gast, Herr *Bötel*, übte keine Anziehung mehr aus, und ihre Neustudierung, L. Spohrs „Jessonda", konnte nur zweimal gegeben werden. — Im Theater des Westens aber tollt unentwegt Abend für Abend nach wie vor die „Lustige Witwe".

Die Konzertsäle sind noch geschlossen. Am letzten Tage dieses Monats soll der erste Sinfonieabend der Königlichen Kapelle stattfinden und zwar unter Leitung des Direktors des K. K. Hofoperntheaters in Wien, Herrn *F. Weingartner*, der am 20. September zum letzten Male bei uns als Konzertmeister tätig sein wird.

Rud. Fiege.

Dresden. Wenn wir diesmal Abstand davon nehmen, einer „Uraufführung" einen Sonderartikel zu widmen, so geschieht dies nur, weil wir das Werk, um das es sich handelt, für zu wenig bedeutend halten, als dafs es nicht prätentiös erscheinen müfste, ihm einen solchen zu widmen. *Alfred Grünfeld* hätte die „Schönen Frauen von Fogaras" — um diese dreiaktige komische Oper handelt es sich nämlich — getrost „Operette" nennen können und lieber der Direktion einer Bühne einreichen sollen, die sich mit der Aufführung von Werken dieser Gattung befafst. Die Pforten der Dresdner Hofoper konnten diesen „Schönen" jedenfalls verschlossen bleiben, ohne dafs man von einem entzogenen Gewinn hätte sprechen können. Man gab das Werk zunächst zum Besten des Pensionfonds der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, wohl um sich ein wenig zu salvieren. Es ist nämlich hier Sitte, für die Vorstellungen, die für diesen guten Zweck stattfinden, die Zugkraft sich dienstbar zu machen, die es ausübt, wenn einmal unser Opernensemble sich in den Dienst der leichtgeschürzten Muse stellt. So bot man uns bereits Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt", Straufs' „Fledermaus", Sullivans „Mikado", Planquettes' „Glocken von Corneville" usw. Und dagegen war ja auch um so weniger etwas einzuwenden, als eine gute Operette unter allen Umständen besser ist wie eine schlechte komische Oper. Ja, schliefslich meinte man im stillen, es könne eigentlich gar nichts schaden, wenn die schaffenden Künstler, soweit sie Beruf und Neigung für das heitere Genre besitzen, erkennen würden, dafs mancherlei Anregung aus den Partituren der Dii majorum gentium der Operette zu holen ist, wie dafs diese in ihren besseren und besten Werken bei Lichte besehen, auch „hoftheaterfähig" sind. Aber Grünfelds „Schönen" widerfuhr doch zuviel Ehre, als man ihnen bei uns Einlafs gewährte. —

Zunächst hat der Komponist keine Ursache, sich bei seinem Librettisten zu bedanken. Victor Léon hat sich die Sache vielmehr wieder einmal recht leicht gemacht; er hat eine hübsche Idee aufgefangen, aber er hat sich gar nicht die Mühe gemacht, sie auszuführen. Also ein

versprechender Anfang und ein dürftiger Fort- und Ausgang, das ist sein Büchel. Man höre. König Mathias hat die Männer von Fogaras zum Kriegsdienst entboten, zum Leidwesen der weiblichen Bewohnerschaft des Dorfes. Eine Bittschrift soll Abhilfe schaffen. Die Fogaraser Weiber verlangen ihre Männer wieder oder — andere. Der König sagt im Prinzip zu, will aber erst drei Probeexemplare von den „Schönen von Fogaras" sehen. Die Auffindung geeigneter Deputiertinnen, einer Schwarzen, einer Braunen und einer Blonden in Gestalt einer Gräfin, ihrer Zofe und einem Gänsemädchen, bildet den Hauptinhalt des ersten Akts, der mit der Abreise der Erwählten endet. Auch für etwas „Poesie" ist bereits Rechnung getragen, sofern die bewufste Gräfin einst im Sturm des Königs Herz gewonnen hatte und man erfährt, dafs sie ihn, er sie ersehnt, dafs aber ein „böser" Paladin dazwischen steht, der seine Nichte Ilona zur Königin erhoben sehen möchte. Also die Sache läfst sich gar nicht übel an. „Motive" sind jedenfalls für eine Handlung genug vorhanden. Aber Victor Léon läfst sie fast alle kaltblütig fallen. Weder von den männerlosen Weibern von Fogaras erfährt man wieder etwas, noch kommt es wegen jener Ilona, die gar nicht auf der Bühne erscheint, zu einem Konflikt oder dergl. Vielmehr biegt nun die ganze Handlung in das Burleske aus. Der König läfst sich durch seinen Koch beim Empfang der „Schönen" vertreten — das ist der Hauptspafs! — und die Gräfin sich vermittels eines „Liebeslieds" entdecken, das er ihr einst gesungen; und zwar zur rechten Zeit, denn er war eben dabei, ein „Techtelmechtel" mit dem Gänsemädchen anzuknüpfen. Wäre nicht ein „Ballet-Intermezzo" eingefügt worden, das zwar die sogenannte Handlung völlig zerreifst, aber dafür der Hofbühne Gelegenheit zu einer „Sehenswürdigkeit" bot, so wäre ein Fiasko unvermeidlich gewesen. Es rettete das ganze Opusculum! Und seine Musik bringt auch die besten Nummern der Partitur. Im übrigen ist Grünfelds Muse viel zu harmlos, als dafs man ihr etwas Böses nachsagen könnte. Ja, sieht man von der seichten Operettensentimentalität der Gefühlsstellen des Werkes ab, so gibt sie sich ganz gefällig. Ein „Gänseliedchen", ein Walzerrondo usw. — zu einem richtigen Ensemble schwingt sich der Komponist gar nicht auf — geben die „Fettaugen" der Partitur ab, die „jenseits von Gut und Böse", weder im Rhythmischen noch Harmonischen auch nur leichte „Exzesse" aufweist. Einen Sondererfolg hatte da begreiflicherweise das „Darum und Daran". Das Ballet, das durch die Echtheit und Farbenschönheit der ungarischen und slowakischen Kostüme (Kostümmaler *Fanto*) imponierte, schofs den Vogel ab, das sagten wir schon. Nicht minder gefielen als „Staffage" zu dem „Gänseliedchen" die acht lebendigen Retterinnen des Capitols, die auf die Szene kamen. Die Künstler aber, darunter unsere ersten Kräfte (Frau *Nast*, Frau *Wedekind*, Herr *Scheidemantel* usw.) im Verein mit der königl. Kapelle unter *Schuch* vermochten hier auch nur äufserlich die Illusion aufrecht zu erhalten, dafs es sich um eine „komische Oper" handle. —

Auf das zu sprechen zu kommen, was uns sonst unsere Hofoper noch bot, so beschränkte sich das auf die Vor- resp. Einführung neuengagierter Mitglieder, d. h. vorläufig der Damen *van Dresser* und *v. Falken*. Jene sang uns erst die Pamina, dann die Elisabeth und zeigte sich von neuem im Besitze im Timbre wertvoller, nur an Ergiebigkeit im Ton — namentlich nach der Höhe — noch recht rückständiger Stimmmittel. Das Spiel stand auf dem Niveau der Anfängerschaft. Anders Frau *v. Falken*, in der wir nicht anstehen, eine werdende grofse Künstlerin zu erblicken. Sie liefs wiederum offenbar werden, dafs in ihr die Darstellerin grofs ist. Santuzza, Venus und Aïda waren ihre Rollen, und sie spielte sie hervorragend, mit einer von innen heraus gestaltenden Begabung durchdacht und durchfühlt in der Auffassung. Für die Sängerin aber spricht schon, dafs sie diesen Partien auch gesangtechnisch mehr als nur gerecht zu werden vermag; die Aïda meiden ja unsere deutschen dramatischen Sängerinnen, wo sie nur können.

Otto Schmid.

Lauban (Schlesien). Musikdirektor E. Röder leitete vom 3. bis 24. Juli den diesjährigen Orgelkursus für schlesische Kirchschullehrer, zu welchem das Konsistorium 8 Teilhaber einberufen hatte. Der Kursus wurde unter Vorsitz des Konsistorialrats Professor Dr. Kawerau in der Kreuzkirche feierlich eröffnet. In einer warmen Begrüfsungsansprache wies der Professor darauf hin, dafs es bei der kirchlichen Musik namentlich auf die religiöse Vertiefung ankomme. U. a. brachte er den erhabenen Gedanken zum Ausdruck, dafs die Musica sacra auch eine Predigerin sei und oft gröfsere Wirkung habe, als das gesprochene Wort auf der Kanzel. Musikalisch verschönt wurde die Eröffnungsfeier durch den Orgelvortrag: Präludium und Fuge in D von Bach, durch den Melchior Franckschen Hymnus: Der du bist drei in Einigkeit und durch das de Wittsche, von E. Röder für Chor, Orgel und Streichmusik gesetzte geistliche Lied: Gib dich zufrieden.

Der die Amtspraxis berücksichtigende und darum sehr anregende Unterricht erstreckte sich auf Orgelspiel (Vortrag von Orgelstücken, Triospiel, Transponieren, Modulieren, streng taktmäfsiges freies Vorspiel mit bezw. ohne Choralmotiv, Choralspiel mit Bezifferung, wobei Melodie und Bafs gegeben, Choralspiel nach gegebener Melodie, Zwischenspiel mit bezw. ohne Choralmotiv), Kontrapunkt, Harmonielehre, Formenlehre, Partiturspiel, Gesang und Orgelbaulehre.

Im ganzen wurden 81 Unterrichtsstunden erteilt. Täglich hatte jeder Kursist $^3/_4$ Stunde orgelmäfsiges Klavierüben und $^3/_4$ Stunde Orgelüben, letzteres in der Frauenkirche. 3—4 Stunden täglich wurden den häuslichen und schriftlichen Arbeiten gewidmet.

Als eine wertvolle Ergänzung gestaltete sich ein interessanter Vortrag des Pastors prim. Neumann (Greiffenberg) über Liturgik.

Der Kursus endigte am 23. Juli mit einer Abschlufsprüfung unter Vorsitz des Professors Kawerau. In seinen Abschiedsworten sprach dieser den Wunsch aus, das durch die stramme Arbeit fortschrittlich Gewonnene festzuhalten und praktisch zu verwenden.

Ganz gewifs wird jedem der Teilnehmer der absolvierte Kursus trotz der dafür verhältnismäfsig kurz bemessenen Zeit ein erneuter Ansporn sein, inmitten seines Wirkungskreises, sei es in der Stadt, sei es auch nur im entlegenen Dörflein, soviel es in der Kraft des einzelnen steht, an seinem Teile zur Vergeistigung der herrlichen Musika beizutragen und dadurch zwischen dem lebendigen göttlichen Wort und den menschenveredelnden Kräften der erhabenen Tonwelt eine immer schönere und vollkommenere Verschmelzung zu erstreben, damit auch die Musik zur wirk-

samen, sich ihrer hohen Verantwortung bewufsten Predigerin und Erzieherin aller Menschen werde.

— Wie die A. M. berichtet, ist von *Ignaz Brüll* ein ansehnlicher künstlerischer Nachlaß zurückgeblieben, alles wohlgeordnet. Mit der Sichtung desselben wird man demnächst beginnen. Wie verlautet, hat man eine „Ouverture dramatique" gefunden, eine Komposition, die im Sommer dieses Jahres vollendet wurde, dann Fragmente aus einer Oper „Rübezahl", eine Sonate und zahlreiche Lieder.

— Am 11. September waren es 100 Jahre, daß *Ignaz Lachner*, der mittlere der drei Brüder *Lachner*, zu Rain in Oberbayern geboren wurde. *Ignaz Lachner* war Opernkapellmeister in verschiedenen Städten und ein tüchtiger Komponist, von dem aber nur wenig sich bis auf die Gegenwart erhalten hat. Er starb 1895 in Hannover.

— Pater *Hartmann* von An der Lan-Hochbrunn, dessen Bildnis und Biographie wir im vorigen Jahrgange brachten und dessen schönes Duett „Sponsabo te mihi" die vorige Nummer enthält ist gegenwärtig in Amerika, wo er eine Reihe seiner Oratorien zur Aufführung bringt. Er arbeitet an dem neuen Oratorium: „Die sieben Worte des Herrn am Kreuze."

— In seiner Heimat starb *Edvard Grieg*, der hervorragendste Komponist Norwegens, dessen Werke auch im deutschen Konzertsaale eine große Rolle spielen (Peer Gyel-Suite, A moll-Klavierkonzert, Kammermusikwerke). *Grieg* war 1843 zu Bergen geboren. Sein Bild und einen Hinweis auf seine Lyrischen Stücke aus der Feder Prof. Dr. *Kretzschmars* brachten wir im 7. Jahrgang dieser Blätter.

— Zwei Probespiel-Ordnungen (nach Mitteilung der „Fliegenden Blätter" der schlesischen Kirchenmusiker) 1. für die Bewerber der zu besetzenden Kantor- und Organistenstelle an der evangelischen Pfarrkirche zu Sorau N.-L. am 12. bezw. 14. Oktober 1905. 1. Ein Lied (nur einige Strophen) mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel. 2. Fertigkeit im Transponieren. 3. Triospiel (Choral). 3. Partiturenspiel (aus einem Manuskript). 5. Generalbaßspiel. 6. Kurze Einleitung zu einem Choral in alter Kirchentonart. 7. Freie Fantasie über ein dafür gestelltes Thema. 8. Konzertspiel und zwar: a) Werke von Bach. b) Eine moderne Komposition. 9. Einige Fragen aus dem Gebiet der Orgelbaulehre. — 2. Für Bewerber um die 2. Organistenstelle an St. Bernhardin zu Breslau am 17. Juni 1907. 1. Improvisation des Choralvorspiels mit motivischer Verwendung eines Choralabschnittes. 2. Choralspiel. Erste Strophe einfach vierstimmig (drei Oberstimmen auf dem Hauptmanual, Baß auf dem Pedal) mit selbstausgesetztem Baß. Kurzes Zwischenspiel von genau zwei Takten. Zweite Strophe triomäßig (Cantus firmus auf dem Hauptmanual, Mittelstimmen auf Manual II, Baß auf dem Pedal) von Noten. Streng taktmäßiges Zwischenspiel und Modulation nach der einen Ganzton höher liegenden Tonart. Dritte Strophe einen Ganzton höher transponiert, einfach vierstimmig, aber von Noten. Streng taktmäßiges Zwischenspiel und Modulation nach der eine große Terz tiefer liegenden Tonart. Vierte Strophe einen Ganzton tiefer transponiert als die gedruckte Vorlage, einfach vierstimmig wie die erste Strophe. Streng taktmäßiges Zwischenspiel und Modulation nach der ursprünglichen Tonart (einen Ganzton höher) mit Schlußkadenz. 4. Vomblattspiel eines mittelschweren Orgelstückes. 4. Korrekt vierstimmige Ausführung eines bezifferten Basses. 5. Begleitung eines Sologesangstückes. 6. Vortrag eines selbstgewählten Orgelstückes.

Besprechungen.

Aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig liegen mehrere bemerkenswerte Erscheinungen vor. **Hugo Riemann** erweiterte sein „Collegium musicum", diese überaus bedeutende Sammlung älterer Kammermusikwerke durch zwei Nummern. **Johann Friedrich Fasch** (1688—1758) steuerte seine „Sonata a 4" (D moll) für Streichquartett (oder auch für Streichorchester geeignet) bei, ein stimmungsreiches und musikalisch sehr interessantes Opus, dessen Kenntnisnahme wieder viel dazu beitragen wird, den würdigen alten Meister, den ja Johann Sebastian Bach so liebte, nach Gebühr zu schätzen. Vom Sohne des Altmeisters, **Karl Philipp Emanuel Bach**, erschien in Neuausgabe ein Klaviertrio mit Saiteninstrumenten in G dur, ein echtes Kammermusikwerk, an dem niemand vorübergehen sollte, der sich in ernsthafter Weise mit der Entstehung und Stil der gesamten Gattung überhaupt vertraut machen will. Der oben genannte Herausgeber der beiden Werke (No. 13 und 16 der Sammlung, Partitur und Stimmen je 4,80 M) hat nichts versäumt anzugeben und klar zu legen, was zu Ausführung und Verständnis dieser Musik nur irgend dienen kann, so daß wir sein Unternehmen auch jetzt wieder mit besonderem Nachdruck in bestens empfehlende Erinnerung bringen möchten. Unter dem zusammenfassenden Titel „Das Streichorchester der Mittelschulen" gab der Königliche Seminarlehrer Dr. **Heinrich Schmidt** in Bayreuth eine Sammlung klassischer Stücke in Partitur und Stimmen für Unterrichts- und Aufführungszwecke sowie zum Gebrauche in Orchestervereinen heraus. Das eben erschienene 6. Heft (Partitur 4 M) enthält Fragmente aus Werken von *W. A. Mozart*, so einige Sätze aus der „kleinen Nachtmusik", ein F dur-Adagio, ein D dur-Menuett und das Finale aus der D dur-Sinfonie (Werk 385). Der Herausgeber hat die genannten Stücke sehr geschickt bearbeitet und sorgte auch für genaue Bezeichnung von Vortrag und Zeitmaß, des Fingersatzes und Bogenstrichs in den Streichinstrumentenstimmen. Jedes einzelne Stück ist mit den notwendigsten Angaben betreffs seiner Entstehung und musikgeschichtlichen Bedeutung und mit Erläuterungen zur Formenlehre versehen, so daß der instruktive Wert dieser vorzüglichen Ausgabe noch um ein Wesentliches erhöht wird.

Als Supplement der großen Serienausgabe der Sämtlichen Werke von *W. A. Mozart* erschienen in Partitur (5 M.) Fünf Divertimenti für zwei Klarinetten und Fagott (Serie XXIV, No. 62), die der Herausgeber **E. Lewicki** in der Originalgestalt in einer vergriffenen alten Sammlung für Harmoniemusik in Dresden vorfand. Die kleinen Werke, die von den vier Mozart-Kennern C. Reinecke, E. Naumann, R. Mühlfeld und A. Schmitt als echt anerkannt wurden, stellen eine willkommene Ergänzung jener, die beiden stattlichen Partiturbände der IX. Serie der Mozart-Ausgabe dar. Es sind reizvolle Kompositionen mit zahlreichen melodischen, harmonischen und kontrapunktischen Feinheiten, die um 1782 entstanden sein mögen und sich durch unverwelkliche blühende Frische und lebendig musikalischen Ausdruck hervortun. In einem Vorwort gibt der Herausgeber ausführlich und gewissenhaft Bericht über seinen kostbaren Fund und legt auch die geschichtlichen und technischen Gründe dar, das diese fünf Divertimenti als echte Produkte Mozarts recht wohl anzusehen und zu schätzen seien.

Auf drei Werke aus Breitkopf & Härtels Bibliotheken für Harmonium, für Kammermusik und für Orchester sei noch in Kürze hingewiesen. **Otto Taubmann** arrangierte in trefflicher und sehr brauchbarer Weise zweimal *Ed. Griegs* Menuett aus der E moll-Klaviersonate. Beide Bearbeitungen, sowohl für Klavier, Violine und Violoncello wie auch für Harmonium, sind für Zwecke der Hausmusik angelegentlich zu empfehlen. Ferner richtete **Richard Noatsch** die Orchesterbegleitung von Terzett und Chor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" aus dem Oratorium „Die Jahreszeiten" von Jos. Haydn und des Chors „Wohl dem, der den Herrn fürchtet" aus dem Oratorium „Elias" von Mendelssohn als begleitende und den instrumentalen Hintergrund bietende Orgelstimmen ein, eine geschickte und zulässige Arbeit, auf die insbesondere kleinere Gesangvereine wie auch Kirchenchöre hierdurch aufmerksam gemacht seien.

Zum Schlusse erinnern wir noch an die von **Xaver Scharwenka** geschmackvoll und sorgfältig getroffene Auswahl von Klavierstücken *Franz Brendels*, deren 1. Band (1 M) in der wohlbekannten Volks-

ausgabe von Breitkopf & Härtel herauskam. Diese Klaviersachen gehören ausnahmslos der Salonliteratur an, sind aber vornehm und nett, daß sie gerne wieder an geeigneter Stelle darzubieten sind.

Heinrich Bungart gründet seine Kinderklavierschule (Tongers Taschen-Album Bd. 24, Part. 1 M. Verlag von P. J. Tonger, Köln a. Rh.) auf die „Hundert Erholungen" und einige andere Klavierunterrichtswerke von Carl Czerny. Ohne Zweifel ist dies auch einer unter den vielen Wegen, die zum Ziele führen können. Die Reihe dieser bekannten Übungsstücke wird ab und zu durch Volkslieder, Tänze und verschiedene kleine Vortragsstücke unterbrochen, die dem Schüler Anregung und Lust bereiten. Für technische Spezialübungen ist ebenfalls Sorge getragen und die nötigen Erklärungen und Anmerkungen sind verständlich und kurz gefaßt. Bungarts Werkchen ist der Praxis entsprungen und für die Praxis dargeboten — es sei allen Interessenten recht empfohlen.

Eine Reihe von Kompositionen sind der Anregung und Erholung jugendlicher Musikanten gewidmet. So z. B. die sehr hübsche „Kindersuite" für Pianoforte, Violine und Violoncello von **L. Schytte** (Op. 142 A, D. Rahter, Hamburg und Leipzig, 4 M), worin der Tonsetzer in allerliebster und höchst dankbarer Weise eine ganze Anzahl von viel gesungenen und gern gehörten Volks- und Kinderliedern hineinverwebt hat. Die geschmackvolle Komposition hält sich in den Grenzen leichterer Ausführbarkeit und bekundet aufs Neue des bekannten Autors feine Begabung für das liebenswürdige kleine Genre. — An weiteren Werken von kleinerem Umfange und ähnlicher Tendenz liegen noch vor: eine melodisch niedliche und sehr leicht spielbare (vierhändige) „Glockenspiel-Gavotte" von **Emil Söchting** (Op 67, No. 3. Heinrichhofens Verlag in Magdeburg. 1,80 M), ein effektvolles, „Weihnachtsklänge" benanntes Phantasiestück für Klavier von **Karl Zuschneid** (Op. 80, ebendaselbst, 1,20 M) das die einfache weihnachtliche Melodie in musikalisch wohlgelungener Weise paraphrasiert und das „Kinderlieder-Album" (für Klavier zu zwei Händen) von **Edmund Parlow** (Op. 94, 4 M. B. Firnberg in Frankfurt a. M), dessen einsichtsvoll ausgewählter Inhalt vorzugsweise sich für die allerersten Unterrichtsstufen eignet und wegen der guten, leichten und wohlklingenden Fassung aller der bekannten kleinen Liedchen Beachtung und Empfehlung in hohem Maße verdient.

Zum Schlusse sei noch auf einige Neuerscheinungen der Literatur für das Klavier zu zwei Händen hingewiesen. **August Halm** veröffentlichte eine Emoll-Fuge und Fisdur-Präludium und Fuge (Kommissionsverlag von G. A. Zumsteeg in Stuttgart, 2,50 M) von sehr tüchtiger und achtbarer Arbeit, wenn auch nicht sonderlich ausgeprägter Individualität und **Louis Pabst** gab unter dem Kollektivtitel „Nordische Sommernacht" (Op. 41, 3 M, Paul Pabst, Leipzig) eine Reihe von Stimmungsbildern, die musikalisch empfunden und von tüchtiger Erfindung sind. Auch des Genannten „Ballszene" (Op. 43, 2 M) und die Konzertstudie „Windesrauschen" (Op. 44, 1,50 M, in demselben Verlage) zeichnen sich durch Eleganz, Wohlklang und trefflichen Klaviersatz aus und können als wirkungsreiche Vortragsstücke im Salon gute Verwendung finden. Unter dem Titel „Herbst" erschienen acht Stimmungsbilder für Klavier oder Harmonium von **Christian Bering** (2 M, Heysche Buchhandlung in Mühlhausen i. Th.), die hinsichtlich der darin niedergelegten Empfindungen der genannten Überschrift vollkommen entsprechen und durch zarte Melodik und interessante Harmonie viel Gewinnendes an sich tragen. Eugen Segnitz.

Hesse, Max, Deutscher Musiker-Kalender 1908. Leipzig, Max Hesses Verlag.

Der Kalender enthält zunächst alles, was man von einem ordentlichen Musikerkalender verlangen darf, ein Kalendarium, Adressen die Hülle und Fülle, ein alphabet. Namenverzeichnis der Musiker Deutschlands usw. usw., dann aber auch Dinge, die ihn weit über das Niveau gewöhnlicher Kalender hinausheben. So gibt er ein Bild vom gegenwärtigen Stande der Musikpflege in den einzelnen Städten, bringt eine feine Studie von Prof. Dr. *Riemanns* „Degeneration und Regeneration in der Musik" und eine warm und verständnisvoll geschriebene Würdigung von *Max Regers* Schaffen aus der Feder Prof. *Steins* in Jena. Der Kalender wird sich zu seinen alten Verehrern gewiß neue gewinnen.

Musiker-Kalender, Allgemeiner deutscher. 30. Jahrgang, 1908. Berlin, Raabe & Plothow.

Der Kalender erscheint in 2 Teilen, den kleineren, im Taschenformat, steckt der Musiker als unentbehrliches Notizbuch, das ein Kalendarium, Schemata für Lektionspläne und Stundenpläne, eine Liste über die Geburts- und Sterbetage berühmter Musiker, ein Verzeichnis der im verflossenen Jahre verstorbenen Musiker, Regeln über die Aussprache italienischer Wörter und einen täglichen Notiz- und Stundenkalender sowie leeres Papier für Notizen enthält, in seine Tasche, der größere, in dem 382 Städte des In- und Auslandes in ihren musikalischen Verhältnissen behandelt sind und der ein alphabetisches Verzeichnis sämtlicher im Kalender aufgeführten Musikernamen enthält, dient ihm als brauchbares Nachschlagebuch.

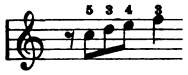
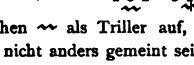
Bach, Joh. Seb., Das wohltemperierte Klavier. I. Teil. Preis 4 M.

— — Das wohltemperierte Klavier. II. Teil. Preis 4 M.

— — Sämtliche zwei- und dreistimmige Inventionen. Preis 2 M.

In der Bearbeitung von *Eugen d'Albert*. Verlag von J. G. Cotta in Stuttgart und Berlin.

d'Albert steht auf dem Standpunkte, daß dem Groß-Meister eine „Reihe vorseelischer Empfindungen (des modernen Menschen) und deren Ausdrucksweise durch die Musik fremd und die Tonfarben in unserem heutigen Sinne gänzlich unbekannt waren", „daß Bach die unzähligen Stufen der Leidenschaft, des Schmerzes, der Liebe nicht kannte und nicht die Möglichkeit ahnte, diese in der Musik zum Ausdruck zu bringen." Daraus ergibt sich für ihn die Notwendigkeit, bei Bearbeitung von Bachschen Werken auf die Anwendung der dynamischen Bezeichnungen und seelischen Akzente, welche uns durch die neueren Meister geoffenbart wurden, zu verzichten. Er gibt vielmehr den Noten-Text möglichst einfach und natürlich wieder, läßt viele der Fugen in gleicher Tonstärke spielen und behält im Ganzen die Bachsche Schreibweise vor. — Wer *d'Alberts* Standpunkt teilt, wird gern nach der vorliegenden Ausgabe greifen, denn dieselbe ist — daran kann auch das Fehlen eines Kreuzes gleich im ersten Präludium nichts ändern — mit großer Sorgfalt und größtem Verständnis revidiert. In kurzen Fußnoten gibt der berühmte Pianist und hervorragende Komponist äußerst wertvolle Fingerzeige für die Auffassung der Stücke und genaue Anweisung für die Ausführung der Verzierungen, namentlich des Doppelschlags und Trillers; einige Verzierungen, die ihm für das heutige Klavier als unnötige Schnörkel erscheinen, welche den fließenden Vortrag hindern, hat er weggelassen.

Der Fingersatz ist von *d'Albert* sehr sorgfältig und mit unbezweifelter Sachkenntnis gewählt. Allerdings setzt er geschmeidige Gelenke voraus, denn Stellen wie: werden mit etwas steifen Fingern kaum nach Wunsch gelingen. Aus gelegentlichen Anleitungen kann man entnehmen, daß *d'Albert* den Praller und Mordent unter Benutzung von 3 Fingern ausgeführt haben will, wie dies *Ruthardt* in seiner Ausgabe der französischen und englischen Suiten auch vorschreibt, also:  . In No. 17 (I) faßt er einmal das Zeichen ∾ als Triller auf, wie es dem Zusammenhange nach wohl auch nicht anders gemeint sein kann, in No. 1 der Inventionen bildet er den Mordent ganzstufig. Die von Bach in Cis dur geschriebenen Nummern gibt *d'Albert* in dieser Schreibweise wieder; meiner Meinung nach ist es unbedenklich, nach *Krolls* Vorgehen das gebräuchliche Des dur dafür einzusetzen. *Riemann* allerdings, dessen Analysen zum wohltemperierten Klavier wir beim praktischen Studium des Werkes warm empfehlen, findet das Cis dur den Stücken besonders angemessen. Der Notenstich des Bach-d'Albertschen Werkes ist deutlich, rein und klar und wird ebenso wie der innere Wert der neuen Ausgabe zur Verbreitung desselben beitragen. Ernst Rabich.

Stoeving Paul, Professor des Violinspiels an der Guithall School of Music zu London (Verfasser des Buches „Von der Violine"), Die Kunst der Bogenführung. Ins Deutsche übertragen von *Joh. Bernhoff*. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger.

Ein vorzügliches Buch! — Wenn es überhaupt möglich ist, technische Kunstgriffe, die endgültig nur durch das lebendige Beispiel des Lehrers zu erlernen sind, auf descriptivem Wege zu erlernen, so bietet dieses Buch das Möglichste. — Es umfaßt 192 Druckseiten nebst einem Vorwort und einen Anhang: „Empfehlenswerte Violinwerke." Druck und Ausstattung sind vorzüglich. — Und nun zu dem Werke selbst! Es zerfällt in 15 Kapitel und schließt mit zwei Anhängen. Einige Winke über die praktische Anwendung der Kunst der Bogenführung — bei Kammermusikwerken insbesondere — und mit der Angabe eines täglichen Pensums: wie und wie lange der Lernende die einzelnen Übungen einzuteilen und zu üben hat, damit sie den erwünschten Vorteil bringen. Der Inhalt des Buches selbst gruppiert sich folgendermaßen: Kap. I: „Körperhaltung im allgemeinen; Haltung und Lage der Geige und des Bogens" — Kap. II: „Der rechte Arm; Regeln bezüglich der Bogenführung, Stellung, Haltung des Oberarmes, des Ellenbogens, des Unterarmes und des Handgelenkes" — Kap. III: „Der Gesangston" — Kap. IV: „Prinzipien der Tonbildung und Tonschattierungen auf der Geige" — Kap. V: „Der lang ausgehaltene Bogenstrich" — „Kap. VI: „Die volle Bogenlänge, Kantilene — mit beschleunigtem Bogenstrich und geräuschlosem Bogenwechsel" — Kap. VII: „Der Détaché-Strich" — Kap. VIII: „Gebundenes (Legato-)Spiel über zwei Saiten" — Kap. IX: „Der martelé-Strich" — Kap. X: „Staccato" — Kap. XI: „Der Spring-Bogen" — Kap. XII: „Der springende Bogen im arpeggio" — Kap. XIII: „Das Tremolo" — Kap. XIV: „Das fliegende staccato (staccato volant) und das geworfene Staccato (staccato à ricochet)" — Kap. XV: „Über das Akkordspielen" — Kap. XVI: „Der parlando-Stil". —

Um dem Lernenden das Studium nach Möglichkeit zugleich praktisch nutzbringend zu machen, sind in jedem Kapitel die entsprechenden Übungen in Notenbeispielen eingefügt, auch auf die einschlägigen Etüden *Kreutzers*, *Fiorillos* und anderer Meister die wünschenswerten Hinweise gegeben. Überdies ist der beschreibende Teil des Buches so klar, so verständlich gehalten, und sind die Wirkungen der kunstvolleren Stricharten nach der ästhetischen Seite hin so treffend charakterisiert und beschrieben, daß auch der erfahrene Lehrer seine Freude daran haben muß und gewiß mancher Anfrischung und Erleichterung in seiner Berufsbildung durch *Stoevings* Buch empfangen wird. Musikdirektor Albert Tottmann.

Neuere Literatur für Violine.

Albert Fuchs, „Taxe der Streichinstrumente", eine Anleitung zur Einschätzung der Geigen, Violen, Violoncelli, Kontrabässe usw. nach Herkunft und Wert (Leipzig, Karl Merseburger 1907, 4 M) dürfte sowohl dem Violinspieler, wie besonders dem Violinbauer und -Händler von großem Wert sein, da das 177 Seiten umfassende Buch alle irgendwie namhaften Instrumentenbauer Italiens, Deutschlands, Frankreichs, Englands, Holland-Belgiens, Spaniens und Portugals, sowie deren Arbeiten auf das Eingehendste charakterisiert und nach deren Werte verzeichnet.

Goby Eberhardt, „Mein System des Übens für Violine und Klavier" (Dresden, Gerhard Kühtmann, 1907). Dieses auf psycho-physiologischer Grundlage aufgebaute System wird dem Lernenden besonders an der Hand eines kundigen Lehrers von Nutzen sein!

Heinrich Dessauers „Universal-Violinschule" (Heilbronn a. N., C. F. Schmidt) schlägt den üblichen praktischen Weg ein, führt bis zur siebenten Lage und enthält zur Bildung des musikalischen Gehörs und Taktgefühles entsprechende einstimmige, sowie in Duettform gehaltene Stücke, desgleichen die zugehörigen textlichen Erklärungen in deutscher, englischer und französischer Sprache. — Nun kommen wir auf ein weites Gebiet: auf das der Salonmusik für Violine und Pianoforte! — Da liegen uns zunächst zwei Stücke: „A Spanisch love Song" und „Arabesque" von **Joseph Speaight** (Leipzig, Breitkopf & Härtel, à 2 M) vor, ferner „Barcarole" Op. 13 und „Mazurka" Op. 14 von **Adolph Huber** — 1. Slavisches Lied, 2. russisches Lied, 3. Berceuse, 4. Ländler von **Hans Sehmidt**. — Album-Blätter (Barcarole, Mazurka, Menuett) von **Martin Frey** (Op. 24. Leipzig, Edition Steingräber), — noch ein „Ungarisch" von **G. Hecht** (Berlin-Groß-Lichterfelde) und „Berceuse" von **R. Weinmann** (Leipzig, Edmund Stoll), alles Stücke von mehr oder weniger Schwierigkeit, und zur geistig leichteren musikalischen Unterhaltung geeignet, wenn anders es auch in den „Gefilden der Seligen" eine solche gibt, welchen Titels uns auch eine mit allerhand Klavierpassagen und Flageolets auf der Violine verquickte Piece vorliegt, zu welcher sich noch ein „Stück im amerikanischen Volkston" von **Bruno Oskar Klein** gesellt (Op. 88. Baden-Baden bei F. Tretbar). — Abschließend sei hier noch auf das letzte (fünfte) Heft einer größeren bei Gebr. Hug in Leipzig und Zürich erschienenen Sammlung verschiedener Violinstücke von Anzoletti, Akcharoumoff, Goplan, Floridia, Grigorowitsch und Holländer, als zum Vortrag auch in künstlerischen Kreisen geeignet, hingewiesen.

Von den beiden Heften der Ensemblestücke für drei Violinen (beide bei Fr. Vieweg in Berlin-Groß-Lichterfelde erschienen) sei zuerst auf das von **Hermann Hecht** hingewiesen. Es enthält in leichter Bearbeitung 17 meist sehr kurze Piecen aus dem 15. bis zum 17. Jahrhundert, — sodann auf die Serenade „Eine kleine Nachtmusik" von Mozart (je 2 M), als zum Gebrauch von Präparanden-Schulen sehr verwendbar. Dasselbe gilt auch von den im gleichen Verlage erschienenen „leicht spielbaren Ensemble-Stücken für drei Violinen" von **Hermann Schröder**, owie von dessen beiden Heften für Streichquartett und Pianoforte oder Harmonium (à 2 M, Stimmen 1 M netto), desgleichen von dem „Ungarisch" benannten Vortragsstück für Streichquartett, Flöte und Pianoforte von **Gustav Hecht** (Op. 56a; Partitur 1,50 M, Stimmen 1,50 M netto). Ähnlichen ebensowohl pädagogischen Zwecken wie zur bildenden Unterhaltung und zur Übung im Ensemblespiel dienend — sind ferner die „zwanzig kleinen Stücke" für Streichorchester von **Heinr. Götze** (Op. 60, Chr. Friedr. Vieweg, I. u. II. Heft, Part. à 2 M, Stimmen 2,50 M) zu empfehlen, an welche sich das „Andante religioso" für Streichorchester von **L. Baumann** (Op. 12; Part. 1 M, Stimmen 1,25 M) würdig anreiht.

Weiter als hierher gehörig ist ein hübseh polyphon gearbeitetes „Nocturne" für Streichorster von **William Lynen** (Baden-Baden, Emil Sommermeyer) zu nennen. — Weiteren Stoff zur Übung im Ensemblespiel bieten die Stücke von **Hermann Schröder** (Heft III, Partitur 3 M, jede der 5 Stimmen 60 Pf.), — die zwei Improvisationen (Schlummerweise, Träumerei) von **Karl Zuschneid** (Partitur 1 M, 5 Stimmen je 30 Pf.), — desgleichen die „Ersten Übungen für das Streichorchester" mit Pianoforte oder Harmonium von **Ernst Schmidt** (Heft III, Part. 2 M, Stimmen 1 M). Weitere Übungen im Ensemblespiel liegen uns noch aus dem Verlage von Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde vor in der Konzert-Ouvertüre für Flöte, Streichquintett, Harmonium und Pianoforte von **Gustav Zanger** (Part. 2,50 M. Stimmen 3,50 M), sowie in der vierten Sinfonie (mit dem Paukenschlage) von Jos. Haydn (für vier Violinen und Klavier) arrangiert von **Wilh. Köhler-Wümbach**. Auch eine „Instrumental-Messe" (Missa orchestralis) für Streichorchester und Orgel (Part. 2 M, Stimmen 1,20 M) von **Karl Wendl** sei ihrer Vorzüge wegen: bestehend in der Prägnanz der Form, sowie in der charaktervollen Behandlung der einzelnen Teile und den rechten Stimmungston derselben, hier empfehlend mit erwähnt.

Professor A. Tottmann.

Der heutigen Nummer unserer Blätter liegt ein Prospekt der Hofmusikalienhandlung Otto Junne in Leipzig bei, welchen wir der Beachtung unserer geschätzten Leser empfehlen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XII. Jahrgang. 1907/08.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 2.
Ausgegeben am 1. November 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Carl Friedrich Glasenapp.** Von Erich Kloss. — **Musikmachen und Musikhören.** Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee). (Schluß.) — **Eine Studie zur geschichtlichen Entwicklung der Musik in Schweden.** Von Bruno Weigl-Brünn. (Schluß.) — **Lose Blätter:** Joseph Freiherr von Eichendorff, von A. Wellmer-Berlin. Jahresfest des evangelisch-kirchlichen Chorverbandes für die Provinz Sachsen und die Thüringer Lande, von M. Puttmann. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Stuttgart; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

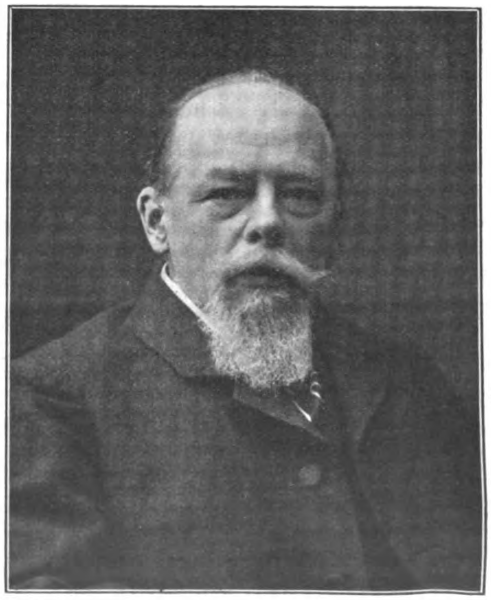
Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Carl Friedrich Glasenapp.

(Zum 60. Geburtstage.)

Von **Erich Kloss.**

Am 3. Oktober beging in seiner Vaterstadt Riga der Biograph Richard Wagners, *Carl Friedrich Glasenapp*, kaiserlich russischer Staatsrat und Dozent an der technischen Hochschule, den 60. Geburtstag. Wenn ich schreibe „Der Biograph", so ist damit das Hauptcharakteristikum des treuen und fleißigen Mannes ausgesprochen, der es sich zur Lebensaufgabe gesetzt hat, eben „Der Biograph" Richard Wagners zu sein — und zu bleiben, trotz all der anderen Forscher, die sich in älterer und neuerer Zeit auf diesem Gebiete betätigten. Müssen sie doch sämtlich auf Glasenapps bis in die 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts zurückreichenden Studien fußen!



Houston Stewart Chamberlain selbst bekennt in seinem großen Buche „Richard Wagner" (München 1896) freudig und laut, sein eignes Werk fuße auf Glasenapp, der „einzig vollständigen, wissenschaftlichen Biographie" des Meisters: wer genau über die Einzelheiten dieses Lebens unterrichtet sein wolle, müsse dieses Buch zu Rate ziehen, dessen Haupteigenschaften in dem staunenswerten Fleiße des Verfassers und dessen unbedingter Zuverlässigkeit bestehen.

Aber nicht nur dies allein ist es, was Glasenapps Wagner-Biographie zu einer sc einzigartigen Erscheinung auf dem deutschen Büchermarkte stempelt: es ist vielmehr nachdrücklichst zu betonen, daß sie eine der bedeutsamsten, tiefsten und umfangreichsten Lebensschilderungen ist, welche die deutsche Literatur aufweisen kann!

Es wird unsre Leser interessieren, anläßlich des 60. Geburtstages des Autors einiges Authentische über die Entstehung und Fortentwicklung dieser Biographie und über das Leben

C. Fr. Glasenapps, welches in engstem, untrennbarem Zusammenhange mit diesem seinem Lebenswerke steht, zu erfahren.

Die Anfänge gehen zurück bis etwa um die 1870er Zeit! Früh schon hatte der im Jahre der Vollendung des „Lohengrin" – 1847 — geborene junge Gymnasiast und Student sich mit Richard Wagner befaßt. In dem 1863 neuerbauten Rigaer Stadttheater empfing er von der Bühne her die ersten musikalisch-dramatischen Eindrücke: Der Holländer, Tannhäuser, Lohengrin wurden dort aufgeführt. Aber der junge Glasenapp, von Kindheit auf mit dem lebendigen Sinne verständnisvoller Empfangsfähigkeit begabt, stürzte sich auch auf die Schriften Wagners. Er las sie offen und — heimlich in langweiligen Schulstunden, wie er launig bekennt. Zunächst — 1865 — „Kunst und Revolution", dann „das Kunstwerk der Zukunft"; beide Schriften übten einen nachhaltigen, langhaftenden Eindruck auf ihn aus, der sich später noch verstärkte, als er „Oper und Drama", „Eine Mitteilung an meine Freunde", „Deutsche Kunst und Deutsche Politik", „Beethoven", „Die Bestimmung der Oper" sowie die Dichtungen der „Meistersinger" und des „Nibelungenringes" kennen gelernt hatte. Bemerkt sei, daß Glasenapp durch seine Mutter eine umfassende musikalische Bildung sich hatte aneignen können, ohne selbst direkt ein Instrument zu spielen. Seine wissenschaftlichen Kenntnisse aber waren ebenfalls reich und umfassend. Er trieb theologische und philosophische Studien; er las David Friedrich Strauß' „Leben Jesu", und Saxo Grammatikus und Lucian waren ihm ebensowenig fremd, wie Rousseau und Goethe. Eigene poetische Versuche traten immer mehr zurück hinter der Beschäftigung mit Wagner.

Nach der in Dorpat bestandenen Staatsprüfung ging er nach Riga zurück, trieb hier emsig sprachwissenschaftliche Studien und festigte sein Wissen auf allen Gebieten. Im Anfang der 70er Jahre hörte er dann auch die „Meistersinger"; seine Wagner-Studien und Aufzeichnungen wurden eifrig fortgesetzt, und 1875 — ein Jahr vor dem ersten Festspiel — ward der Beschluß gefaßt, das gesammelte biographische Material als eine Festgabe zur Eröffnung des Bayreuther künstlerischen Unternehmens herauszugeben. Es waren bereits zwei starke Bände. Diese bilden also die Grundlage der nunmehr auf 6 stattliche Bände von je ca. 500 Seiten angewachsenen Biographie, die jetzt in 4. Auflage erscheint und über deren Einzelheiten unsre Leser aus den hier erfolgten Besprechungen unterrichtet sind. In diesen sind die Vorzüge der Glasenappschen Betrachtungsweise des Genius mehrfach betont und gewürdigt. Vor allem ist es eben die Herzenswärme, die Erleuchtung des Gemüts, das scharfe Erkennen dessen, warum es sich bei dem Reformator unsrer gesamten Kunst und Kultur handelt, was bei Glasenapp die Brücke zum Verständnis und damit gewissermaßen das kongeniale Moment bildet! Er sieht Wagner nicht, wie ihn die Mitwelt sah, sondern wie ihn verständnisvolle und erleuchtete Jünger schon frühe erschauten, wie ihn die Gegenwart jetzt immer deutlicher zu erkennen beginnt, und wie ihn die Nachwelt bedingungslos und überzeugt würdigen wird. Es kann gar nicht genug betont werden, wie überzeugend Glasenapp uns das Genie Wagners und seine eigentlichen Wesenszüge psychologisch tief und absolut richtig darstellt.

Und wie nahm der Meister selbst den ersten Versuch einer Biographie auf?

Es zeugt von Glasenapps edler Bescheidenheit und damit von echt Bayreuther, allem Aufdringlichen und allem Äußerlichen abgewandten Art, daß bisher noch nichts davon in die Öffentlichkeit drang, wie freudig überrascht Richard Wagner über diese im Ganzen durchaus wohlgelungene Arbeit war, die so außerhalb und fern von Bayreuth in der Stille entstanden war und doch wahrhaften Bayreuther Geist und echtes Verständnis für unsre Meisterkunst atmete. Wie hoch der Meister diesen ersten Versuch einer grundlegenden Biographie durch einen verständnis- und liebevollen, überzeugungstreuen und glaubensstarken Freund einschätzte, das geht daraus hervor, daß er trotz der überaus reichen Arbeitslast jener Festspielzeit viel in dem Werke las und schon damals dem Biographen wertvolle Winke gab. Auch ward diesem alsbald eine kurze Lektüre der vielgenannten, nur für die Familie des Meisters bestimmten, Autobiographie gestattet, von welcher er später selbst ein Exemplar erhielt.

Natürlich gestalteten sich nach diesem verheißungsvollen Präludium die persönlichen Beziehungen des jungen Rigaer Gelehrten zum Hause Wahnfried immer inniger. Schon 1876 hatte Glasenapp seine Gattin mit nach Bayreuth geführt. Von 1882 ab fehlte er fast bei keinem Festspiel; auch in der festspiellosen Zeit hatte er als gern gesehener und freudig begrüßter Gast das Haus Wahnfried mehrfach aufsuchen dürfen, und Bankier Feustel, Wagners trefflicher Freund und Helfer, bot ihm auf seinem Landsitze, dem Riedelsberg bei Bayreuth, ein schönes Heim. Für Glasenapps selbstlose und opferwillige Gesinnung spricht am besten ein Satz, den ich den „Briefen Richard Wagners an Emil Heckel, Zur Entstehungsgeschichte der Bühnenfestspiele in Bayreuth, herausgegeben von Karl Heckel, Berlin 1899" entnehme. Dort — auf Seite 123 — schreibt Emil Heckel: „Ein schönes Beispiel von Opferwilligkeit gab *Glasenapp*, der das Honorar für seine verdienstvolle Wagnerbiographie mir für den erwähnten Zweck (d. h. für die Deckung des Bayreuther Festspiel-Defizits von 1876) überweisen ließ." — Der Rigaer Gelehrte und

Freund wird mir dies Zitat verzeihen müssen; es ist meinerseits nur die Wiederholung einer zuerst von Heckel festgestellten und veröffentlichten Tatsache, und diese Erwähnung hier geschieht nur im Interesse historischer Genauigkeit.

Zwei Momente sind es noch, die wir bei Carl Friedrich Glasenapps Wirken in Betracht ziehen müssen. Zunächst seine ersprießliche Tätigkeit auf dem Gebiete des Wagner-Vereinswesens, die hauptsächlich dem Rigaer Verein zugute kam und noch kommt. In dieser Richtung hat er auch bei den akademischen Wagner-Vereinen sich vorbildlich bewährt, und wir Jüngeren verdanken neben *Hans von Wolzogen* in erster Linie *C. Fr. Glasenapp* die fruchtbarsten Anregungen. Das Beispiel dieser beiden edlen, echt bayreuthischen Männer und Priester ernsten Graldienstes hat auf die ganze jüngere Generation unendlich aufklärend, befeuernd und zur Nacheiferung anspornend gewirkt. Wie *Hans von Wolzogen* seine Lebensaufgabe hauptsächlich im Dienste der „Bayreuther Blätter" und als Propagator Wagnerscher Kunst durch Schrift und Wort in der weiteren Öffentlichkeit sah und erfüllte, so blieb *Glasenapp* der rein biographische Forscher. Ihm galt es stets, die Persönlichkeit des Künstlers so zu durchleuchten, daß wir ein deutliches, nicht mehr mißzuverstehendes Bild erhalten davon, wie eben die künstlerische Persönlichkeit sich in ihren Werken äußert und wie hier in diesen Offenbarungen ein tief geheimnisvoller, psychologischer Zusammenhang herrscht.

Dann aber soll zum Schlusse nachdrücklich und im Zusammenhange mit dem eben Gesagten erwähnt sein, wie in den letzten Jahren sich diese Auffassung Glasenapps vom Werte und von der Bedeutung einer künstlerischen Persönlichkeit auch auf den Sohn des Meisters, *Siegfried Wagner*, übertragen hat. Ihm, dem jungen, still und ernst Schaffenden gilt sein nachhaltiges und tiefes Interesse. Bei keiner Erstaufführung eines Werkes Siegfried Wagners hat er gefehlt, und der steigende Ruhm des Künstlers, der mit so vielen Vorurteilen zu kämpfen hat, veranlaßte die Herausgabe einer kurzen Monographie, in der Siegfried Wagners Persönlichkeit und Kunst eine liebevoll-ernste und aufklärende Würdigung finden.[1])

Neben der großen Biographie Richard Wagners sind von Hauptwerken C. Fr. Glasenapps vor allem noch zu nennen: „Wagner-Encyklopädie". Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners. In wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften dargestellt. Zwei Bände (Leipzig, C. F. W. Siegels Verlag, R. Linnemann) und „Wagner-Lexikon", Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung Richard Wagners. (Zusammen mit Heinrich von Stein verfaßt. Stuttgart, J. G. Cotta.) Beide Werke sind von außerordentlichem Werte für den, der sich mit dem Kunstwerke Wagners tiefer befassen will; sie sollten in keiner öffentlichen oder privaten Bibliothek fehlen.

Vielleicht werden in einer späteren Zeit die hohen Verdienste Glasenapps um Richard Wagners Lebenswerk noch deutlicher hervortreten und in noch höherem Grade gewürdigt werden, als das schon heute geschieht. Aber zumal im letzten Jahrzehnt ist die Erkenntnis von dem Werte und der Wichtigkeit der Glasenappschen Forschungen und damit das allgemeine Interesse für seine Veröffentlichungen ungemein und in erfreulichster Weise gewachsen. Es will etwas besagen, wenn die Nachfrage nach einem so umfangreichen, d. h. sechsbändigen Werke, dessen Anschaffung für viele nicht leicht ist, so gewachsen ist, daß fortwährend neue Auflagen nötig werden. Deutsche Gründlichkeit, Treue und Enthusiasmus reißen eben auch die trägeren Naturen mit und üben so ihren segenspendenden Zauber. Möge Carl Friedrich Glasenapps edles Wirken in dieser Hinsicht auch ferner gekrönt sein von erfreulichen Erfolgen so echter, innerlicher Art!

[1]) Berlin, Verlag von Schuster & Loeffler, 1905.

Musikmachen und Musikhören.

Von Dr. **Hans Schmidkunz** (Berlin-Halensee).

(Schluß.)

Was einer mit Worten oder Gebärden spricht, kommt aus dem Inneren und geht zum Inneren; oder soll wenigstens von dort kommen und hierher gehen; oder es kommt und geht bald mehr und bald weniger, bald inniger und bald oberflächlicher, bald wärmer und bald kälter. Wie tief es aus dem Inneren kommt und ins Innere geht, das ist allerdings schwer zu beobachten. Wohl aber können wir beobachten, wie es „heraus" kommt, selbst wenn das Innere daran weniger beteiligt ist, als der Anschein zeigt. Im gewöhnlichen Leben schließen wir aus der Art und Weise jenes Herauskommens auf das Innere; in den aus diesen Sprachen geformten Kunstwerken ist die gegebene Form die Hauptsache, und keine Berufung auf innere Wärme kann ersetzen, was die innere Wärme nicht zeigt.

Doch was ist eigentlich das Innere, das ausgesprochen wird? Wer im einzelnen Falle diese Frage beantworten will, kann es immer wieder nur in irgend einer Sprache tun, vielleicht mit der un-

scheinbarsten Gebärde, etwa mit einem einzigen „stummen" Blick. Und was der Tonsprache als Inneres zu Grunde liegt: wie können wir es sagen? Doch immer nur entweder in Tönen, oder in einer anderen Sprache, mit der wir aber eine Übersetzung geben, eine Übersetzung, die unmöglich leisten kann, was in jener Sprache geleistet wird.

Nun fragen wir, ob der durchschnittliche Musikant, dessen Vortrag wir angeblich mit Genuß und Verständnis hören, seine Tonsprache auch nur so spricht, wie wir im gewöhnlichen Leben unsere Wortsprache und Gebärdensprache sprechen! Bringt er seine Tongruppen mit jenen fünffachen Wechselgestaltungen hervor, die wir jetzt kennen? und werden in seinem Unterricht ebensolche Anforderungen an ihn gestellt?

Spräche der gewöhnliche Musikant auch nur im alltäglichen Leben so, wie er gewöhnlich Musik macht, er würde vor sich erschaudern. Namentlich an den Pausen, zumal an denen, welche die eigentlichen Bestandteile der jeweiligen Sprache gleichsam umrahmen oder von einem dunklen Hintergrund abheben, fehlt es allzu sehr. Verwandt damit ist die Neigung, die einzelnen Töne einander in der Dauer anzugleichen. Nur wenige Musikstücke, namentlich Choräle, bestehen ganz oder größtenteils aus gleichlangen Noten, die meisten vielmehr aus Noten von recht abwechselungsvoller Dauer. Fast immer zeigt sich nun der Hang, die langen Noten zu kurz zu nehmen, und einigermaßen auch der, die kurzen zu lang zu nehmen.

Wenn Du, lieber Leser, Klavier oder Geige oder auch sonst ein Instrument, einschließlich Deiner menschlichen Stimme, lernst, so hat gewiß Dein Lehrer viel Sorge mit Dir, daß Du den ganzen oder halben und namentlich den „punktierten" Noten ihren wahren Wert lässest, statt zu rasch über sie hinwegzugehen. Gar erst, wenn auf einer „Fermate" zu verweilen ist, dann verweilst Du und selbst mancher musikalisch gewiegte Organist an der Orgel gewöhnlich viel zu kurz dabei. Und selbst wenn Du auf der Geige und beim Singen einen langen Ton bis zu Ende hältst, hast Du ihn dann auch so vollkommen und gleichmäßig bis zu Ende ausgehalten, wie man es von Dir wünscht, wenn man verlangt, daß der Ton „durchgesponnen" werde?

Ein sehr einfacher Fall, wenig über die Gleichmäßigkeit mancher Choräle hinausreichend, ist der uns schon bekannte von dem Lied: „Ich will Dich lieben . . . ." Dieser Text (von Angelus Silesius 1657) ist größtenteils in halben und zum Teil in ganzen Noten vertont. Wir schreiben ihn hier so auf, daß wir die durch ganze Noten vertonten Silben unterstreichen und eine Pause durch einen isolierten Strich markieren, und daß wir eine „Fermate" durch ein Accentdach veranschaulichen:

„Ich will Dich lieben, meine Stärke,
Ich will Dich lieben meine Zier. —"

In diesem „Rhythmus", d. h. in diesem Wechsel der Tondauer, singen wir das Lied; und wir singen es ausdruckslos, wenn wir die ganzen Noten von den halben nicht streng unterscheiden, und wenn wir weder Fermate noch Pause beobachten.

Das ist ein sehr einfacher Fall, der uns nur einen Anfang dessen gibt, was wir hier einsehen wollen. Nehmen wir jenes undere Kirchenlied, die alte sizilianische Volksweise „O sanctissima", oder gehen wir hinüber zu mehr weltlichen Liedern wie „Es ist bestimmt in Gottes Rat", oder „Wer hat dich du schöner Wald", so komplizieren sich die Veränderungen, durch welche wir unsere Tonsprache „sprechend machen können, noch in mannigfaltigster Weise. Namentlich spielen bei den letzten zwei Liedern eine große Rolle jene punktierten Noten, mit welchen die allermeisten Musikmacher auf so gespanntem Fuße stehen.

Daß das alles nicht mit mathematischer Exaktheit durchgeführt werden muß, schon weil es so nicht durchgeführt werden kann, liegt auf der Hand. Allein, wie weit sind wir frei, wie weit sind wir gebunden? Hier helfen wir uns durch eine Einbildung oder Fiktion von gleichsam zwei Schichten, die übereinander liegen. Die Grundschicht stellen wir uns als die der exaktesten Genauigkeit vor und sie muß sozusagen immer der Träger der oberen Schicht sein, welche die Freiheit darstellt. Behalten wir nur wirklich im Grunde den genauen Rhythmus bei, so daß er dem Hörer in unverwechselbarer Weise zum Bewußtsein kommt, dann ist es unser Recht, innerhalb dieses festen Gestelles eine freiere Bewegung zu machen.

Wie wir in der Wortsprache einen Satz mit einer gewissen Beschleunigung anfangen und mit einer Verlangsamung endigen, so führen wir auch einen Tonsatz mit einer Beschleunigung ein und schließen ihn „ritardando" ab. Durch diesen Tempowechsel hindurch muß der Gegensatz von ganzen und halben Noten, von punktierten Vierteln usw. unerschütterlich fest, d. h. unzweifelhaft hörbar bleiben; und die beiden Forderungen zu verbinden, das ist eben die große Kunst.

Zu dieser kunstvollen Variation innerhalb eines Tonsatzes, d. h. einer kleinen Gruppe von Tönen, kommen nun die übrigen Variationen hinzu. Die verschiedene Tonhöhe steht bereits durch die Komposition fest. Die Klangfarbe zum Teile dann, wenn mehrere Instrumente zusammenwirken, während im übrigen der Spieler oder Sänger die Färbung variiert, so gut er kann. Die Zeitmaße und Pausen sind teils vorgezeichnet, teils in feinstem Maße dem Spieler überlassen; und die Variationen der Stärke finden wir in unseren Noten meist nur den Grundzügen nach angegeben. Da verbleibt also unserer individuellen Kunst, unserer Auffassung und Geschicklichkeit eine reiche Welt. Sie soll nicht so werden, wie ich oder ein anderer sie vor-

zuschreiben scheint, vielmehr so, wie es dem Spieler von Fall zu Fall seine Vernunft und sein Geschmack eingeben. Diese beiden aber sind nicht Willkür, sondern eine Anpassung an die Natur der Sache.

Um dies besser zu verstehen, greifen wir wiederum zu unserem Mittel, einen der obigen Texte zuerst einmal in der bloßen Wortsprache recht ausdrucksvoll zu sprechen; dabei beobachten wir, welche Wechsel in Tempo und Stärke, welche Accente und welche Kunstpausen u. dergl. sich uns eben durch die Natur der Sache aufdrängen. Sodann nehmen wir die uns nächstliegende Komposition des Textes her, vergleichen sie mit unserem Ausdruck in der Wortsprache, finden vielleicht manche uns unpassend anmutende Gegensätzlichkeit dazwischen, und gehen nun dazu, die Komposition möglichst so wiederzugeben, daß wir mit ihr Musik, Tonrede machen, wie wir mit dem Texte die Sprachrede machen.

Unerläßlich ist dazu folgendes: Alle Texte zeigen mehr oder weniger leicht, wie sich die Wortsprache aus kleinsten Wortgruppen zu größeren und dann zu noch größeren aufbaut, wie also aus Sätzchen und Sätzen und Satzgefügen das Gebäude einer Rede entsteht. In der „gebundenen" Rede sind es auch noch die Verse, welche das ihrige dazutun, und zwar in einer wiederum sehr interessanten Weise teils genau übereinstimmend mit den Satzgebilden, wie sie auch ohne Vers dastehen, teils mehr oder weniger abweichend davon.

In der Tonsprache können wir bei einiger Aufmerksamkeit, beispielsweise an der Mendelssohnschen Komposition jenes Waldliedes, bemerken, daß zunächst Gruppen von etwa 2 bis 5 Tönen als die letzten eigentlichen Bestandteile der Musik erscheinen. Im allgemeinen nehmen solche Elemente durchschnittlich die Dauer eines sogenannten Taktes ein, müssen aber keinesfalls mit dem Takte zusammenfallen, wie er zwischen zwei Taktstrichen steht. Man nennt ein solches, aus wenigen Tönen bestehendes, Element am liebsten ein „Motiv" (nicht in dem Sinn einer Melodie oder eines Themas, sondern in einem analogen Sinne, wie auch die Geste ein Motiv, das ist ein Bewegungsgebilde, ist). Die vier ersten Verse jenes Waldliedes enthalten acht solche Motive und benötigen gerade auch acht „Takte". Eine derartige Kombination von Elementen nennen wir ebenso eine musikalische „Periode", wie die zusammengesetzten Sätze in der Wortsprache als Periode bezeichnet werden. Ihre Hälften (also erst die zwei Anfangsverse, dann die zwei weiteren Verse) heißen Vordersatz und Nachsatz, deren jeder vier Takte und prinzipiell ebenso viele Motive enthält. Wie das nun weitergeht; ob jede Periode gerade acht Takte hat, und wie sie sich im Inneren gestaltet; wie sie sich mit anderen Perioden zusammenschließt u. dergl. m.: das ist nicht mehr unsere Sache hier, das ist Sache eines eigenen musikalischen Faches, der sogenannten „Formenlehre".

Für heute aber haben wir soviel daraus gewonnen, daß wir vor allem wissen, welche Gebilde es denn eigentlich sind, die wir mit Anläufen der Stärke und Schnelligkeit beginnen, die wir dann zu einem Höhepunkte hinauf und von diesem Höhepunkte wiederum zurückführen, mit den kleinsten Kunstpausen vorher und nachher. Halten wir uns wieder an die uns allen verständlichste Wortsprache, so liegt es auf der Hand oder vielmehr in dem Ohr, daß wir die ersten zwei Verse als ein geschlossenes Gebilde behandeln und dann die zwei weiteren Verse ebenfalls als ein solches, daß wir uns aber gegen Vernunft und Geschmack vergehen, wenn wir auseinanderreißen, was zusammengehört, und wenn wir ineinanderfließen lassen, was gegen einander Abschluß braucht.

Ob es in jedem Falle gerade ein Verspaar ist, das in der Wortsprache — und eine Halbperiode, was in der Tonsprache je ein Gebilde für sich ausmacht: das geht wieder über unsere heutigen Zeilen hinaus. Aber jedenfalls folgt dies so oder so aus dem Wesen einer Sprache, wie wir sie ja auch durch die Musik sprechen wollen. Man hat über das Prinzip, das unseren Auseinandersetzungen zu Grunde liegt, viel gestritten, und hat gegen diese Lehre von der „Phrasierung", wie sie hauptsächlich Hugo Riemann aufstellt und durchführt, alle möglichen Einwendungen gemacht, namentlich die, daß dadurch Zusammengehöriges auseinandergerissen und Kunst zur Manieriertheit wird. Allein schon der Hinblick auf das, was wir jetzt von der Wortsprache wissen, schlägt diese Bedenken zurück. Dazu kommt, daß merkwürdigerweise ein manieriertes Musikmachen immer recht selten, ein in entgegengesetzter Weise mechanisches und langweiliges dagegen nur allzu häufig ist. Endlich und nicht zum wenigsten kommt alles auf das Wie, zumal auf die Feinsinnigkeit der Ausführung an. Namentlich die nicht vorgezeichneten Kunstpausen verlangen ein Feingefühl für das Kleinste; und immer wieder bleibt die Fiktion von den beiden Schichten im Recht, die Franz v. Liszt in seiner Weise wiedergegeben hat durch den Vergleich mit einem Baume, dessen Wipfel im Winde wogt, während doch sein Stamm festbleibt.

Wer durch das Studium einer antiken Sprache, zumal der griechischen, mit der „Metrik" vertraut ist, wird unsere Ausführungen erst recht gut zu würdigen wissen. Er wird auch bereits ein Gefühl haben für den großen Gegensatz zwischen Bewegungen, die vom Leichten zum Schweren oder vom Kurzen zum Langen führen, und anderen Bewegungen, die umgekehrt vom Schweren zum Leichten oder vom Langen zum Kurzen führen. Er wird diese beiden grundverschiedenen Arten von Bewegungen auch dort finden, wo das leichte

oder kurze Glied aus irgend einem Grunde weggefallen ist (wir erinnern an die „katalektischen" Verse), so daß die entgegengesetzte Bewegung vorhanden zu sein scheint, obwohl sie doch nicht eingetreten ist. Er wird sich vielleicht auch gefragt haben, welche von diesen beiden Bewegungsarten, die „jambische" oder die „trochäische", der Natur alles Sprechens besser entspricht, mit anderen Worten: ob eine Reihe von Worten und Tönen, die mit einem schweren oder langen Gliede sowohl beginnt wie auch schließt, eher als Jamben mit Verlust des Anfangsgliedes oder als Trochäen mit Verlust des Endgliedes aufzufassen ist. Und vielleicht hat er Partei genommen und ist „Jambiker" geworden, so daß er auch in der Musik immer „ansteigend" denkt und fühlt: von Leicht oder Kurz zu Schwer oder Lang. Das ist auch die Ansicht jenes Schöpfers der Phrasierungslehre.

Im ganzen Bisherigen haben wir von der richtigen, ausdrucksvollen Verwendung der Materialien gesprochen, welche die Wortsprache und welche die Tonsprache braucht. Sie selber sind noch nicht diese Sprache, sind aber deshalb für die Sprache nicht gleichgültig. Nicht jeder Ton ist ein musikalisch brauchbarer, sondern erst der, den der Spieler oder Sänger aus dem rohen, „naturalistischen" Zustande heraus veredelt hat. Das heitere Bedauern, daß Musik mit Geräusch verbunden ist, wird hier zu dem tiefen Ernste, daß Musik eben möglichst wenig mit Geräusch verbunden sein soll, daß jeder gesungene oder gespielte Ton nur gleichsam als fleckenloser Edelstein ein Anrecht hat, in unser Haus und unser Ohr zu gelangen.

Und nun erheben wir uns wieder auf der anderen Seite in die Höhen dessen, was die Musik aus ihren Materialien macht, und wie wir ihre fertigen Schöpfungen wiedergeben und aufnehmen. Wer darüber zu sprechen anfängt, erinnert sich, daß er das Nötige schwerlich in einer vollkommeneren Weise sagen kann, als es Robert Schumann in seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" gesagt hat (sie sind bequem in der Ausgabe seiner gesammelten Schriften bei Reklam zu finden).

Wer ins Freie hinausgeht, zu dem spricht das, was er sieht und hört, auch eine eigene Sprache. Ist er dichterisch begabt, so werden ihm die Eindrücke zu Poesien; ist er musikalisch begabt, so werden ihm die Eindrücke zu Tongebilden. Will er sich daheim an eine Landschaft erinnern, so fängt es in seinem Inneren vielleicht an, zu klingen von Schalmeien und Flöten, von Geigen und von Singstimmen. Derart ist der Ursprung des schöpferischen Musikmachens, das dann ein nachschaffendes Musikmachen in der Aufführung durch Spiel und Sang nötig hat. Ob nun Landschaften oder menschliche Schicksale zu dem Menschen ihre Sprache gesprochen haben, die er dann als Dichter oder Komponist in die seinige übersetzt, ergibt keinen wesentlichen Unterschied. Wohl aber macht es einen solchen aus, ob es wirklich eine Sprache ist, in die er seine Ausdrücke kleiden kann. Alles Sprechen ist ein „Komponieren", d. h. ein Zusammensetzen, Zusammenfügen von Elementen zu elementareren und weiterhin zu komplizierteren Gebilden. Das Motiv bleibt die Urzelle der Musik, und aus dem Motive gestaltet der eine Musikmachende seine Produktion, der andere Musikmachende seine Reproduktion, der Hörer seine Rezeption.

Es ist schließlich der Prozeß alles Lebens, den wir in unserer Betrachtung der Sprache kennen gelernt haben, den wir wiedergeben, wenn wir Musik machen, und den wir erfahren, wenn wir Musik hören. Aus Kleinem das Große; aus dem Anfange hinauf zum Gipfel und dann sanfter hinab zum Ende! Entstehen, Höhepunkt und Vergehen auch da! Aber überall auf Grund von Unwandelbarem, das uns Vernunft und Geschmack auch für das Machen und Hören von Musik erkennen lassen.

Eine Studie zur geschichtlichen Entwicklung der Musik in Schweden.

Von **Bruno Weigl**-Brünn.

(Schluß.)

Mit Erik Gustav Geijer (1783—1847) beginnt die klassische Zeit des Liedes, ein musikhistorischer Abschnitt, auf den nicht nachhaltig genug verwiesen werden kann. Bisher war in jedem Gesange bloß die Singstimme die Dienerin der Worte; mithin schenkte auch jeder Komponist ihr in erster Linie seine Beachtung, die Begleitung trat völlig in den Hintergrund und erfüllte in Gestalt einiger gebrochener Akkorde den Zweck, der Melodie eine geeignete harmonische Grundlage zu geben. Erst Geijers gesunder, stahlkräftiger Geist erkannte den wahren Wert eines steten und innigen Ineinandergreifens von Melodie und Begleitung zu dem einheitlichen Zwecke, dem dichterischen Gedanken zu folgen und ihm zum Ausdruck zu verhelfen. Die ersten Lieder dieses Tonkünstlers, die 1814 im „Poetisk Kalender" erschienen, erregten daher in ihrer neuen, für einen musikalischen Fortschritt einzig brauchbaren Form berechtigtes Aufsehen. Ihnen folgten sodann 1824 das erste im Verein mit A. F. Lindblad herausgegebene Gesangbuch, und in den folgenden Jahren noch eine Reihe von Liedern,

die für alle späteren Liedkomponisten ein ausgezeichnetes Vorbild wurden. Das herbkräftige von *Geijers* Weisen ins lyrisch-weiche umzusetzen verstand der Komponist Adolf Friedrich Lindblad (1801—1879), der talentierteste der Schüler J. Fr. Haefners, dessen zahllose (etwa 215) durch seine Schülerin Jenny Lind in der ganzen Welt bekannt gewordenen Lieder ihm mit Recht den Namen eines „schwedischen Schubert" verschafft haben. Auch eine Oper „Frondärarne", zwei Chorwerke, Sinfonien (eine 1839 im Gewandhaus zu Leipzig gespielt), sowie Kammermusik- und Klaviersachen stehen noch heute in Ansehen. Drei weitere Komponisten, die sich an dem Ausbau des lyrischen Stimmungsliedes durch ihre Werke beteiligt haben, sind Gunnar Wennerberg (1817—1901), Jakob Axel Josephson (1818—1880) und Ivar Hallström (1826 bis 1901). Ersterer veröffentlichte neben zwei Oratorien, Chorwerken usw. eine Duettensammlung „Gluntarne" (1850), die ihn bis heute überlebt hat; die beiden letzteren schufen neben größeren Werken gleichfalls Lieder, denen jedoch in ihrer sentimentalen Manier jedwede Kraft und jegliches zündende Feuer fehlt.

Anschließend an den Ausbau des Liedes bliebe noch die Vervollkommnung des Männerchores zu erwähnen, an der sich außer J. F. Haeffner und J. A. Josephson besonders E. J. Arrhén von Kapfelmann (1790—1851), Otto Lindblad (1809—1864) und C. J. O. Laurin (1813—1853) beteiligten.

Nach der Absetzung König Gustav Adolfs IV., der 1807 die Auflösung des Stockholmer Theaters angeordnet hatte, trat dieses neuerdings in den Vordergrund. Die bedeutendsten ausländischen Meisterwerke, darunter auch Mozarts „Zauberflöte" (30. Mai 1812) sowie dessen „Don Juan" (6. Dezember 1813) und „Entführung" (21. August 1814), gelangten daselbst unter J. F. Haeffners Nachfolgern J. N. Eggert, J. H. Küster, E. du Puy und J. F. Berwald zur Aufführung; auch Bellinis und Rossinis, vor allen aber Donizettis Opern haben Verehrer und Anhänger gefunden. An einheimischen dramatischen Talenten der älteren Generation gab es gerade keinen Überfluß. Ivar Hallströms Opern bewegten sich in französischem Fahrwasser, Andreas Randel (1806—1864) schrieb, obzwar begabt, bloß ein einziges Bühnenwerk; es bleibt daher nur Eduard Brendler (1800—1831), der jedoch seiner deutschen Abstammung wegen trotz seiner großen dramatischen Begabung an dieser Stelle nicht in Betracht gezogen werden kann.

Die Musik in Schweden war nun zu jener hohen Stufe der Entwicklung gediehen, daß sie fremdländischen, vor allem deutschen Einfluß, ohne erheblich ihre Selbständigkeit zu schmälern, auf sich einwirken lassen konnte. Die Generation der „alten Romantiker" beginnt zu schwinden und es bricht nun jene neue Epoche herein, die man am besten als „klassizistische Romantik" bezeichnen kann. Ihr Vorläufer, das heißt jener Tondichter, in dessen Werken sich bereits jene Wandlung fühlbar machte, war Franz Berwald (1796—1866), der Neffe des oben erwähnten Theaterkapellmeisters J. F. Berwald. Im Sinne seiner Vorbilder Schumann, Mendelssohn und Gade schuf er gediegene, formvollendete Sinfonien und Kammermusikwerke voll reizender Klang- und Farbenwirkungen, die jedoch größtenteils unveröffentlicht blieben und erst heute nach und nach von dem Archivstaube befreit werden. An Fr. Berwald reihen sich die drei eigentlichen Führer der klassizistischen Romantik in Schweden: Albert Rubenson (1826—1901), Ludwig Norman (1831—1885) und Johan August Söderman (1832—1876). A. Rubenson, 1844—1848 Schüler Davids in Leipzig, sodann Violinist am Stockholmer Theater und seit 1872 Direktor des dortigen Konservatoriums lenkte anfangs die Aufmerksamkeit durch seine Ouvertüre „Julius Cäsar" auf sich und verschaffte sich vollends die Anerkennung einer geschlossenen, dem musikalischen Fortschritt geneigten Partei, durch seine reizende Sinfonie, die Orchestersuiten, und seine national gefärbte Musik zu Björnsons „Halte Hulda" und Hostruls „En Nat mellen Fjeldene". Über eine kräftigere Eigenart und ein reicheres kontrapunktisches Können verfügte Ludwig Norman. Geboren 1831 in Stockholm, zeigte er schon in frühester Jugend Neigung und Verständnis für die Musik. Im Alter von 11 Jahren veröffentlichte er bereits Lieder, die so gefielen, daß er, von Gönnern unterstützt, das Leipziger Konservatorium besuchen konnte. In seine Heimatstadt zurückgekehrt, wurde er 1858 Kompositionsprofessor am Stockholmer Konservatorium, 1861 Kapellmeister an der Oper, als welcher er bis zu seinem Tode im Jahre 1885 verblieb. Seine zahlreichen Werke atmen echt schwedischen Geist, obzwar sie Schumanns und vor allem Gades Einfluß in Form und Inhalt nicht erkennen lassen. Von seinen Werken werden namentlich die drei Sinfonien, Overtüren und Kammermusikwerke hochgeschätzt. Besonders glücklich gerieten ihm jedoch Stücke kleineren Umfangs, wie zum Beispiel seine Reise-Bilder Op. 52 für Klavier zu vier Händen, die leichtflüssige, glatte und für die Spieler dankbare Musik enthalten. Der letzte Meister in diesem musikalischen Dreigestirn, Johan August Söderman legte das Hauptgewicht auf die Wiederbelebung und Ausgestaltung der Solo- und Chorballade. Er wurde 1832 in Stockholm geboren, erhielt 1860 die Stelle als Chordirektor an der königlichen Oper und später die Berufung zum ersten Kapellmeister daselbst, die er jedoch zu Gunsten L. Normans ausschlug und fortan als zweiter Kapellmeister eine segensreiche Tätigkeit entfaltete. Seine populärsten Werke sind die Soloballaden „Tannhäuser", „Der schwarze Ritter" und

„Kvarnruinen"; die Chorballade ist am besten behandelt in der „Wallfahrt nach Kevlaar" und „Hjärtesorg". Sein Ruf als ausgezeichneter Komponist ist selbst bis nach Deutschland gedrungen, wo sein „Brautlauf", von dem berühmten reisenden schwedischen Damenquartett vorgetragen, allgemeinen Beifall erweckte.

Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland immer mehr um sich greifende, von Wagner und Liszt eingeleitete musikalische Reformbewegung, die sich selbst an Italien, Frankreich und Rußland mitteilte, konnte auch für die schwedische Tonkunst nicht ohne Einfluß bleiben. Wenn auch die Werke der neudeutschen Schule anfangs keinem allgemeinen Verständnisse begegneten, so machten sich dennoch einige geistig hervorragende Männer, deren Errungenschaften zu eigen und gründeten in Schweden die bereits heute zu Ehren gekommene „jungschwedische nationale neuromantische Schule". Ihre berühmtesten Vertreter A. Hallén, W. Stennhammer, H. Alfvén und E. Sjögren führten die Reformbestrebungen, jeder auf einem gesonderten Gebiete der Musik durch. Hallén wandte sich der Ausgestaltung der Oper, Stennhammar gleichfalls jener der Oper, vor allem aber der der Kammermusik zu. Alfvén regenerierte das Lied und die reine Instrumentalmusik, während Sjögren sein Schaffen in erster Linie der Klaviermusik widmete.

Andreas Hallén ist neben Sjögren eines der unselbständigsten Talente dieser Komponistengruppe, da er ganz der Nachahmung Wagners verfallen ist. 1846 in Gotenburg geboren, machte er bei Reinecke in Leipzig, Rheinberger in München und Rietz in Dresden seine kompositorischen Studien, wurde bei seiner Rückkehr Leiter der Musikvereinskonzerte in Gotenburg, 1884 Dirigent der philharmischen Konzerte in Stockholm und 1892 Kapellmeister an der Oper daselbst; seit 1902 leitet er die südschwedische philharmonische Vereinigung in Malmö. Seine bedeutendsten Werke sind die Opern „Harald der Wiking" (1880), „Hexfällen" (1896), „Der Schatz des Waldemar" (1897) und „Walborgsmässa" (1902). In diesen Schöpfungen, die teilweise auch in Deutschland Verbreitung gefunden haben, erweist er sich vor allem als geborener Dramatiker, der mit feinem musikalischen Instinkt das Fesselndste aus dem Texte für seine Musik hervorzuholen versteht. Wie sehr er dem Einflusse Wagners unterliegt, zeigt am deutlichsten das Vorspiel zur Oper „Der Schatz des Waldemar", das mit dem Rauschen des Rheines aus Rheingold beginnt. Abgesehen von seinem sich in jeder Form geltend machenden Nachahmungstrieb Wagnerscher Form ist als lobenswert hervorzuheben die nordische Färbung, die er seiner musikalischen Erfindung in hohem Maße zu verleihen versteht. Weit unabhängiger gestaltet sich sein Wirken als Komponist zweier schwedischer Rhapsodien, Sinfonien, Dichtungen und Chorballaden; aus letzteren Werken sei besonders auf die erste Rhapsodie Op. 17 verwiesen, die an Frische und Ursprünglichkeit ihr Schwesterwerk überragt; auch das Chorwerk „Die Büßerin" Op. 39, dem eine schwedische Hymne aus dem katholischen Mittelalter zu Grunde liegt, zeichnet sich durch eine schöne und innige, wenn auch nicht eigenartige Musik aus.

In weit höherem Grade als ein Kind seiner Heimat erweist sich der Komponist Emil Sjörgren, der trotz sichtbaren Einflusses Wagners in harmonischer, in melodischer Erziehung ganz seine Eigenart gewahrt hat. Er wurde 1853 zu Stockholm geboren, besuchte 1869—1874 das dortige Konservatorium und vervollständigte seine Kenntnisse 1879—1880 bei Kiel und Haupt in Berlin. Gegenwärtig bekleidet er, geehrt und geachtet von jedermann die Organistenstelle an der Johanneskirche in Stockholm. Seine ersten Werke — es waren Lieder — kamen im Jahre 1876 heraus, noch bevor er seine Studien abgeschlossen hatte; seither folgten ihnen eine große Anzahl von Liedern, hauptsächlich aber Klavierstücken, die oft voll recht tüchtiger, geschickter Einzelnheiten sind. Am beliebtesten wurden seine 7 Lieder aus Holger Drachmanns „Tannhäuser" Op. 3, in denen er durch eine warme, tiefe und wahre Empfindung bezwingt; ferner die „7 spanischen Lieder", die „4 neuen Gesänge" nach Texten von Jacobsen, Jäderin und Byron, sowie die Lieder „I de sidste ieblikke" und „Tagemod Kransen". Wie bereits gesagt wurde, hat Sjögren seine besten Sachen für Klavier geschrieben. Seine Nouvelletten Op. 14, „Auf der Wanderschaft" Op. 15, die beiden stilprächtigen machtvoll klingend gedachten Klaviersonaten Op. 35 und Op. 44 sichern ihm einen Ehrenplatz unter den ersten Künstlern Schwedens. Leider beginnt sich in seinen letzten Werken ein immer auffallender künstlerischer Rückschritt fühlbar zu machen, der zugleich den Verlust der Frische und Ursprünglichkeit, die seine ersten Werke in so hohem Maße ausgezeichnet haben, bedingt. Die beiden jüngst erschienenen Hefte mit Klavierstücken sowie die „Vier (Salon-) Stücke" für Klavier Op. 41 wissen davon ein trauriges Lied zu singen. Zu erwähnen bliebe noch, daß Sjögren neben diesen Werken noch drei Violinsonaten und Ibsens „Bergmanden" für Baßsolo und Orchester komponiert hat.

Der eigenartigste schwedische Tonkünstler ist neben Hugo Alfvén der hochbegabte, bereits allbekannte Komponist Wilhelm Stennhammar. Geboren 1871 in Stockholm als Sohn eines Architekten (und zugleich feingebildeten Musikers), offenbarte er bereits als sechsjähriger Knabe eine ausgesprochene musikalische Begabung. Mit 17 Jahren begann er den Musikunterricht bei R. Andersson in Klavier, in Komposition bei Sjögren, Dente und Hallén. 1892

bis 1893 vervollkommnete er sich bei Prof. H. Barth in Berlin im Klavierspiel. 1897 wurde er zum artistischen Leiter der Stockholmer Philharmonischen Gesellschaft berufen, 1900 zum Kapellmeister der kgl. Oper. Seit vorigem Herbst ist er wieder als Dirigent der philmarmonischen Gesellschaft tätig. Ein schönes Zeugnis stellte sich Stennhammar selbst als Klavierspieler in einem Briefe an den Verfasser dieses Artikels aus: „Man sagt, ich bin der beste Klavierspieler Schwedens. Das glaube ich gern — denn ich bin der einzige." Von seinen Schöpfungen, die selbst im Auslande berechtigtes Aufsehen erregten, sind zu nennen die Ballade „Flore und Blancheflor" sowie das Chorstück „Snöfrid" (1891), Die Oper „Fest und Solhaug" von Ibsen (1892 bis 1893, Partitur 1905), das Klavierkonzert Op. 1 (1893), drei Streichquartette (No. 1 1894, No. 2 1896, No. 3 1900, Manuskript), die Oper „Tirfing" (1897—1898), eine Violinsonate (1900), eine Sinfonie (1903, Manuskript), die Ballade „Ithaka" für Baryton und Orchester und daneben eine Reihe von Klaviersachen und Liedern. Leider konnte der Verfasser bloß in die beiden Opernwerke, die allerdings das Bedeutendste sind, was Stennhammar geschaffen hat, Einsicht nehmen, so daß sich sein Urteil über diesen Künstler, dessen Schöpfungen gewiß ein näheres Bekanntwerden lohnen, bloß auf die beiden Bühnenwerke beziehen hann. Gegenwärtig arbeitet der Künstler an seiner Kantate „Ein Volk", die nach seinen eigenen Worten „ein Weckruf an ein schlafendes Volk" werden soll.[1])

Eine feinorganisierte, vielversprechende Künstlernatur ist Schweden in dem Tonkünstler Hugo Alfvén erwachsen. Das Biographische ist kaum der Rede wert. Im Jahre 1872 in Stockholm geboren, studierte er erst 4 Jahre lang bei J. Lindegren am Stockholmer Konservatorium, sodann bei Cesar Thomson in Brüssel. Er wählte die Violine als Konzertinstrument und veranstaltete als Virtuose eine große Zahl erfolgreicher Konzerte. Nach und nach gab er seine Virtuosenlaufbahn auf und reiste fünf Jahre lang auf verschiedenen Stipendien im Auslande. 1903 wurde ihm die Lehrerstelle in der Komposition vom Stockholmer Konservatorium angetragen; er schlug sie jedoch aus, um ganz seinem künstlerischen Schaffen leben zu können. Von seinen Werken sind bis heute nur wenige gedruckt. Er schrieb zwei Sinfonien (von denen die erste noch ungedruckt ist), den Gesang „Die Glocken" für Baryton und Orchester, die vortrefflichen Klavierstücke Op. 14 und Op. 17 sowie die herrlichen Lieder Op. 4, Op. 8 und Op. 9. Demnächst werden noch veröffentlicht die erste Sinfonie, eine schwedische Rhapsodie, die sinfonische Dichtung „Eine Sage des Skärgards", eine Kantate, Lieder usw. Die stärkste Begabung zeigt Alfvén als Lyriker. Auf diesem Gebiete offenbart er eine derart kräftige, wesenseigene Veranlagung, daß er mit Recht als der hervorragendste schwedische, ja überhaupt nordische Liedmeister angesprochen werden kann. Die „Serenade" in den 10 Liedern Op. 4 ist gar nicht feiner und eleganter zu denken; ferner das duftige „Jagmins" und das von verhaltener Leidenschaft durchglühte „War das ein Traum". Auf dem modernsten Standpunkt steht Alfvén in den Gesängen Op. 8 und Op. 9, in denen sich seine Ausdruckskraft durchwegs zu eigentümlicher, hoher Schönheit aufschwingt. „Tristi amori" „Sommardofter", „Mitt rike" und „Tva fjärilar" sind wahre Meisterstücke ihrer Gattung, in denen der Komponist nur Tiefempfundenes, edel und eigentümlich Erfundenes ausspricht. Desgleichen erscheinen auch die Klavierstücke als kostbare Früchte einer in sich geklärten und gereiften Kunst.

Stennhammar und Alfvén bilden den Mittelpunkt, um den sich die jüngste Komponistengeneration sammelt. Der wichtigste Vertreter derselben ist der Komponist O. Peterson-Berger (geb. 1867), dessen Violinsonate, Klavierstücke, Lieder und Männerchöre ein seltener Formensinn und seltsame, gedämpfte Melancholie eigen ist. Sein bedeutendstes Werk sind die 6 Klavierstücke „J Somras", die sich durch nationale Themenbildung und durch einen ungemein zarten Stimmungszauber auszeichnen. Auch die Klavierstücke Op. 13 und Op. 16, sowie die „Tanzpoeme" und „6 Latar" für Klavier sind anerkennenswert gestaltet und dankbar für den Spieler geschrieben. Von den kleineren Talenten ist zu nennen der begabte Violinvirtuose Tor Aulin (geb. 1866, schrieb drei Violinkonzerte und sympathische Stücke für sein Instrument), V. Patrik Vretblad (Pianoforte-Stücke Op. 8 usw.), der Organist Gustav Hägg (geb. 1867, Ouvertüren, Kammermusikwerke, Orgel-, Klavier- und Gesangstücke), August Körling (geb. 1842), Wilhelm Svedbom (geb. 1873), Erik Åkerberg (geb. 1860), Conrad Norgquist (geb. 1840), John Jacobson (geb. 1835) und Bror Beckman (geb. 1866, Tongedicht „Das Glück" für Orchester, Kammermusikwerke, Klavierstücke und Lieder).

Aus der großen Zahl der hier genannten Künstler und an den Erfolgen, die nun stets ihr Schaffen begleitet haben, ist zu ersehen, in welch hoher Entwicklung die Tonkunst derzeit in Schweden begriffen ist. Durch das Geschenk eines eigenen nationalen Tones ist ihr nicht nur ein ehrenvoller Platz in der Weltmusik eingeräumt, sondern auch eine fortrieselnde Quelle zu neuem, segenspendenden Schaffen erschlossen worden.

[1]) Diese Kantate ist heute bereits vollendet und wurde an den bedeutendsten Kunststätten Schwedens mit stets durchschlagendem Erfolge zur Aufführung gebracht.

Lose Blätter.

Joseph Freiherr von Eichendorff.

(gest. 26. November 1857.)

Von August Wellmer-Berlin.

Man hat *Eichendorff* wohl den „letzten Ritter der Romantik" genannt. Und gewifs war er Romantiker, jedoch im besten Sinne des Wortes. Wie alle bedeutenden Dichter unseres Volks im 19. Jahrhundert aus dem Quell der Romantik geschöpft haben, so hat auch er das, was an dieser Richtung echt und gut war, in seiner Poesie zum Ausdruck gebracht. Darum erhebt er sich weit über das unbestimmte Gefühlsleben der älteren romantischen Schule mit ihrer oft krankhaften Empfindsamkeit und planlosen Schwärmerei und zeichnet sich durch wahre Empfindung, wie Reinheit und Keuschheit seiner Lyrik aus. Oft weifs er den Volkston so wunderbar zu treffen, wie Goethe und später Heine. Sehr interessant und treffend urteilt letzterer in seiner Abhandlung „Die romantische Schule" über unsern Dichter. Im Anschlufs an die Besprechung der Uhlandschen Lieder, Balladen und Romanzen heifst es: „Hier ist der Ort, wo ich noch manchen von der romantischen Schule rühmen kann, der in betreff des Stoffes und der Tonart seiner Gedichte die sprechendste Ähnlichkeit mit Herrn Uhland bekundet, auch an poetischem Werte ihm nicht nachzustehen braucht. In der Tat, welch ein vortrefflicher Dichter ist der Freiherr von Eichendorff; die Lieder, die er in seinem Roman „Ahnung und Gegenwart" eingewebt hat, lassen sich von den Uhlandschen gar nicht unterscheiden und zwar von den besten derselben. Der Unterschied besteht vielleicht nur in der grüneren Waldesfrische und der kristallhafteren Wahrheit der Eichendorffschen Gedichte. Dies letztere ist sehr charakteristisch für Eichendorffs Dichtung. In ihr liegt ein unendlicher Zauber und seine Lieder sind mit Recht die „reifste und schönste Frucht der Romantik" genannt worden; wie hoch sie über vielen Erzeugnissen der sogenannten romantischen Schule stehen, ist oben schon bemerkt worden. Wie durch Goethe das Volkslied wieder verklärt ins Leben trat und damit die neuere Lyrik begründet wurde, so wird jedes Gedicht uns um so mehr und wunderbarer ergreifen, als es seine Verwandtschaft mit den echten, schönen Klängen unserer Volkspoesie offenbart. Ist es nicht bewundernswert, wie sich in Eichendorffs Lyrik die innigste Zartheit mit der Schlichtheit des Volksliedes verbindet? Wir nennen hier nur das „zerbrochene Ringlein": „In einem kühlen Grunde." In Friedrich Glücks (gest. zu Schornbach bei Schorndorf am 1. Oktober 1840 als Magister und Pfarrer) einfacher Melodie wird dies Lied weiterleben, solange unser Volk singt. Und wie geradezu volkstümlich sind durch Mendelssohns Musik, im besondern durch seine Chorkompositionen, alle die Lieder geworden, die von der Natur, vom Waldesgrün und Waldesschatten handeln? Wir denken hier nur an „Der Jäger Abschied" („Wer hat dich, du schöner Wald") an das Abschiedslied vom Walde in Lubowitz, dem Geburtsort des Dichters, mit seinem feierlichen Schwunge: „O Täler weit, o Höhen", ferner an das schöne: „Vom Grund bis zu den Gipfeln, soweit man sehen kann, jetzt blüht's in allen Wipfeln, nun geht das Wandern an" und endlich an den „frohen Wandersmann" („Wem Gott will rechte Gunst erweisen"). Und wie schön nimmt sich das Lied: „Es weifs und rät es doch keiner" in Mendelssohns Komposition für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, um nur das eine zu erwähnen, aus! Oder sollen wir erst an Rob. Schumanns Eichendorffschen Liederkranz mit so köstlichen Gaben, wie die „Mondnacht" („Es war, als hätt' der Himmel die Erde still geküfst") und „Frühlingsnacht" („Überm Garten durch die Lüfte hört' ich Wandervögel ziehn") und an des feinsinnigen Rob. Franz „Gute Nacht" („Die Höh'n und Wälder schon steigen") und „Abends" („Abendlich schon rauscht der Wald") erinnern? Es würde zu weit führen, noch neuere Komponisten hier zu nennen, die Eichendorffs herrliche Lieder musikalisch zu reproduzieren versuchten. Aber welch eine Fülle von Geistes- und Gemütsleben ist uns hier geboten und welche wunderbare Förderung hat gerade die musikalische Lyrik durch Eichendorffs Poesie erfahren!

Ein besonderer Zug in derselben ist die schlichte Frömmigkeit, die den Dichter beseelte und so ergreifende Töne zeitigte, wie sie uns in dem Zyklus von Gedichten: „Auf meines Kindes Tod" entgegentreten. Da ist nichts Gesuchtes, nichts Sentimentales, da ist echtes frommes Gemütsleben. Wir führen nur einige Strophen an:

„Dort ist so tiefer Schatten,
Du schläfst in guter Ruh',
Es deckt mit grünen Matten
Der liebe Gott dich zu.

Die alten Weiden neigen
Sich auf dein Bett herein,
Die Vöglein in den Zweigen,
Sie singen treu dich ein.

Und wie in goldnen Träumen
Geht linder Frühlingswind
Rings in den stillen Bäumen —
Schlaf' wohl, mein süßes Kind!"

Und wie rührend singt der Dichter am Schlufs des Zyklus:

„Mein liebes Kind, Ade!
Ich konnt' Ade nicht sagen,
Als sie dich fortgetragen,
Vor tiefem, tiefem Weh".

Richten wir unsern Blick auf Eichendorffs sonstige literarische Tätigkeit, so begegnen wir zuerst seinem Roman „Ahnung und Gegenwart". Zwar fehlt ihm noch die Reife, indem wir plastische Anschaulichkeit vermissen und vom Schlusse nicht befriedigt werden, aber es spricht sich schon hier das schöpferische Talent des Autors deutlich aus. Die Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts", einst viel bewundert und viel gelesen, dürfte, wenn auch die Abenteuer des wandernden Müllergesellen etwas unwahrscheinlich sind, wegen ihres jugendfrischen und gemütvollen Humors wohl die beste seiner Prosadichtungen sein. Ihr reiht sich die Novelle „Das Marmorbild," in der die alte Sage vom Venusberg im christlichen Sinne zu lösen gesucht wird, wegen ihres poetischen Reizes ebenbürtig an. Auch ist „Schlofs Durande", ein packendes Lebensbild aus der französischen Revolutionszeit, zu nennen. Von seinen Dramen sind die bemerkenswertesten: „Der letzte Held von Marienburg" und das Lustspiel „Die Freier", das viel echte Komik enthält. Bedeutender aber als seine eigenen Dramen sind seine Übersetzungen aus dem Spanischen, namentlich der geistlichen Schauspiele Calderons, „echt poetische Nachdichtungen in reiner schöner Sprache", wie K. Gödeke sie nennt.

Indes — mögen manche Eichendorffschen Werke auch

der Vergessenheit anheimfallen — der Schwerpunkt liegt bei ihm in der Lyrik, die im deutschen Volke von Geschlecht zu Geschlecht fortleben wird. Von ihm gilt, was er selbst den Dichtern einst mahnend zurief:

„Den lieben Gott laß in dir walten,
Aus frischer Brust nur treulich sing'!
Was wahr in dir, wird sich gestalten;
Das andre ist erbärmlich Ding."

Joseph Freiherr von Eichendorff ward am 10. März 1788 auf dem väterlichen Schlosse Lubowitz bei Ratibor in Schlesien geboren; er entstammte einem alten katholischen Adelsgeschlecht. Unter den Augen der Eltern aufwachsend erhielt er den ersten Unterricht bei einem Kaplan, wie bei einem Hauslehrer. Er lernte eifrig und schnell und früh schon zeigte sich in ihm der Trieb zur Poesie, der allerlei Nahrung durch seine Lektüre von Volksbüchern und Romanen, wie durch seine Wanderungen im Walde und Gebirge erhielt. Seine religiöse Befriedigung suchte er im Lesen des Neuen Testamentes und in den Schriften des Wandsbecker Boten, Matthias Claudius, der sich viel mit theologischen Fragen beschäftigte und wegen seines kindlich frommen, volkstümlichen und gemütvollen Tons damals zu den beliebtesten Schriftstellern Deutschlands gehörte. Es erklärt sich daraus wohl die religiöse Innigkeit und Milde bei Eichendorff. Vom Elternhause kam er mit seinem Bruder auf das katholische Gymnasium in Breslau, wo Homer seine Lieblingslektüre bildete, und von da aus besuchten die Brüder die Universitäten Halle und Heidelberg. Von Halle sang er später in einem wunderschönen Gedicht:

„Da steht eine Burg überm Tale
Und schaut in den Strom hinein,
Das ist die fröhliche Saale,
Das ist der Giebichenstein.

Da hab' ich so oft gestanden,
Es blühten Täler und Höh'n
Und seitdem in allen Landen
Sah' ich nimmer die Welt so schön.

Und Lieder und Lust und Schmerzen,
Wie liegen sie nun so weit —
O Jugend, wie tut im Herzen
Mir deine Schönheit so leid."

Ja, die schöne Jugendzeit verging, aber nicht die Jugendschönheit von des Dichters Liedern mit ihrer Lust und ihren Schmerzen.

In Heidelberg trat er in engere Beziehung zur romantischen Schule, indem er mit Achim von Arnim an des „Knaben Wunderhorn" arbeitete. Er veröffentlichte hier auch seine ersten Gedichte unter dem Namen „Florens" in einer Zeitschrift. Nach Vollendung der Universitätsstudien, die der Rechtswissenschaft galten, begaben sich die Brüder auf Reisen, hielten sich in Paris und Wien auf, kehrten dann nach Lubowitz heim, um nach längerem Aufenthalt sich nach Wien zu begeben, wo sie in österreichische Dienste zu treten gedachten. Glänzend machten sie ihre Staatsprüfungen und verkehrten zugleich viel in literarischen Kreisen, namentlich mit Friedr. Schlegel. Für Joseph von Eichendorff brachte indes der Aufruf des Königs Friedrich Wilhelm III. eine Wendung. Er eilte nach Breslau, trat in das Lützowsche Freikorps und machte, später einem regulären Regiment angehörend, den ganzen Feldzug mit. Nach Beendigung desselben finden wir ihn als Referendar in Breslau, darauf als Hilfsarbeiter im Kultusministerium in Berlin, später als Regierungsrat in Danzig, als Oberpräsidialrat in Königsberg i. Pr. und zuletzt als Ministerialrat wieder in Berlin. 1845 schied er aus dem Staatsdienst und lebte fortan ganz seiner literarischen Tätigkeit. Im Jahre 1857 am 26. November folgte er seiner ihm voraufgegangenen Gattin, indem er auf einem Landsitz bei Neifse, wo seine verheiratete Tochter wohnte, starb. Eichendorffs reiche und köstliche Lyrik aber wird im deutschen Volke fortleben, denn sie gehört zu dem Allerbesten, was die deutsche Dichtung hervorgebracht hat.

Jahresfest des evangelisch-kirchlichen Chorverbandes für die Provinz Sachsen und die Thüringer Lande.

Von M. Puttmann.

Der genannte Verband, der bereits auf eine 23jährige segensreiche Tätigkeit in unserer Provinz und den Thüringer Landen zurückblicken kann, feierte in den Tagen des 22. und 23. September in Erfurt, der Metropole Thüringens, sein Jahresfest, das mit einem Festgottesdienst in der Barfüfser-Kirche seinen Anfang nahm. Dem Zweck des Gottesdienstes entsprechend, hatte man letzteren durch musikalische Darbietungen besonders reich ausgestaltet. Der Kirchenchor der Barfüfser-Gemeinde (Dirigent: Herr Kantor *A. Sieffahrt*) sang zunächst in durchaus lobenswerter Weise den 100. Psalm von Köhler-Saalfeld, dem dann noch des weiteren das Kyrie eleison von Nagler, die grofse Doxologie von Bortniansky, das Halleluja von Hummel und das Credo von Woodward folgten. Die Festpredigt hielt Herr Superintendent *Bethge* aus Halle a. S., der Schwiegersohn des bekannten Liederkomponisten Franz. Herr Superintendent *Bethge* gab nach einigen einleitenden Worten eine Übersicht über die Geschichte der musica sacra und streifte zum Schlufs auch die moderne Produktion auf musikalischem Gebiete. Er führte mit treffenden Worten aus, wie sehr in unserer realistischen Zeit den Komponisten der Idealismus und der Glaube an die göttliche Sendung der Tonkunst abhanden gekommen seien, und diese nicht selten gebraucht, oder richtiger gemifsbraucht werde zum Ausdruck von Empfindungen, die keineswegs als edel bezeichnet werden könnten. Herr Lehrer *Möller*, der Organist der Barfüfser-Kirche, spielte am Beginn des Gottesdienstes Präludium Cdur von Joh. Seb. Bach und als Postludium den ersten Satz aus der Orgelsonate Opus 148 von Rheinberger. Dem Gottesdienst schlofs sich ein Begrüfsungsabend an. Ansprachen von Vertretern des geistlichen Ministeriums, des Konsistoriums, der Regierung und der Stadt sowie des Vorsitzenden des Verbandes, Herrn Pastor *Richter* aus Halle, wechselten mit Chorgesängen ab. Herr Konsistorialrat *Martius* betonte, dafs dem Konsistorium die künstlerische Ausgestaltung des liturgischen Gottesdienstes ganz besonders erwünscht sei, und Herr Regierungs-Schulrat *Eichhorn* wies darauf hin, dafs in erster Linie für die Pflege des Kirchenchorgesanges die Lehrer in Betracht kämen, welche die Kinder musikalisch soweit förderten, dafs diese dann später würdige Mitglieder der Kirchenchöre werden könnten. Der Augustiner-Kirchenchor (Dirigent: Herr Kantor *Müller*) spendete Hauptmanns „Sei still dem Herrn" und „Die Nacht" von Schnyder, besonders mit dem letzteren Werk

eine erfreuliche Leistung bietend. Ihm schloſs sich der Kaufmanns-Kirchenchor (Dirigent: Herr Kantor *Sparr)* an, der den „Turmchoral" von Vierling und das „Jubilate, Amen" von Bruch sang. Zwischen beiden Werken trug Frau *Henneberg*, ein Mitglied des Chores, mit vieler Wärme das „Halleluja" von Hummel vor. Der Andreas-Kirchenchor (Dirigent: Herr Kantor *Kirchner)* beschloſs den Abend mit „Im deutschen und im fremden Wald", von Engel das im allgemeinen gut gesungen wurde, und dem Fr. Schneiderschen „Zum Erntedankfest".

In der Hauptversammlung des Verbandes, die am zweiten Festtag vormittags stattfand, hielt Herr Pastor Dr. *Becker* aus Alsfeld in Hessen einen Vortrag über „Der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland". Der Vortragende führte zunächst aus, wie mit der Zeit des Pietismus und der Aufklärung die Kirchenmusik in Verfall geriet, bis sie um 1870 ihren Tiefstand erreicht hatte. Zwar hatten unsere Oratorienvereine, die im Anschluſs an die bekannte Tat Mendelssohns entstanden waren, sich die Pflege der Werke eines Bach und anderer groſser Kirchenkomponisten angelegen sein lassen. Aber das deutsche Kirchenlied, die Kirchenmusik zu gottesdienstlichen Zwecken lag darnieder, und als die Soldaten in den Krieg zogen, da waren die Militärkapellen nicht einmal in der Lage, einen Choral spielen zu können — ich möchte mich hier dem Vortragenden nicht ganz anschlieſsen, wenn es auch vorgekommen sein mag, daſs die Militärkapellen gelegentlich einmal keinen Choral bei sich führten —. Ein neuer Frühling aber brach jetzt für die Kirchenmusik an: Köstlin begründete im Jahre 1875 den Kirchenchorverband der drei Städte Sulz, Kalw und Nagold, aus dem dann, nachdem Köstlin sich mit Exzellenz Halwachs und Theophil Becker vereinigt hatte, der „Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland" emporwuchs, der in den ersten Tagen des Oktober in Stuttgart, der Stadt, in der er begründet wurde, sein 25jähriges Bestehen feiern konnte. Der Redner feierte die drei Begründer dieses Vereins, die sämtlich bereits eingegangen sind in das Reich der ewigen Harmonien, und ging dann auf das Wirken des Vereins über. Der „Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland" sorgt für eine gediegene Auswahl von für den Gottesdienst sich eignenden Werken, strebt die gehörige Schulung der Geistlichen, Organisten und Kantoren für den liturgischen Gottesdienst an und tritt für die Einführung eines einheitlichen Choralmelodienbuches für ganz Deutschland ein. Das Bestreben des Vereins, den rhythmischen Choral einzuführen, bildete das Hauptthema der sich an den Vortrag anschlieſsenden Diskussion. Von einigen Rednern wurde mit Recht darauf hingewiesen, daſs viele der rhythmischen Choräle für unsere Gemeinden viel zu schwer seien. — Es ist überhaupt eine eigene Sache mit der Wiedereinführung des rhythmischen Chorals. Wir sind heute doch jedenfalls in musikalischer Beziehung nicht weniger intelligent als unsere Vorfahren im 16. Jahrhundert; wenn also in jener Zeit die Choräle wirklich rhythmisch gesungen wurden, was heute doch auf groſse Schwierigkeiten stöſst, so kann diese Tatsache nur in folgendem ihre Erklärung finden. Luther nahm bekanntlich Volksmelodien, darunter „manch frisches Liedlein", in seine Kirche auf. Diese behielten natürlich zunächst ihren Rhythmus bei, der ja jedem Gemeindemitgliede durch das weltliche Lied sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen war. Einmal an den rhythmischen Gesang gewöhnt, zudem unterstützt durch den Kantor und die Chormitglieder, die ihren Stand nicht auf dem Chor, sondern unter den Gemeindemitgliedern hatten, konnte so auch manche neue Choralmelodie in belebtem Rythmus zur Ausführung gelangen. Mit der allgemeinen Einführung der Orgel als Führerin der Gemeinde beim Choralgesang, mit dem Schwinden der Erinnerung an den Ursprung der Melodien und endlich auch mit der weiteren Einführung neuer Choräle wurde es der Gemeinde immer schwieriger, den gewünschten Rhythmus auszuführen, der Choral nahm immer einfachere rhythmische Formen an, und man gelangte endlich zu dem gemeinsamen gleichmäſsigen Fortschreiten von Wort und Ton und zu der Ruhepause am Ende jeder Verszeile. Jedoch dies nebenbei. — Sehr warm wurde in der Diskussion die Einführung eines einheitlichen Choralmelodienbuches für ganz Deutschland befürwortet. Man sprach u. a. auch gegen die Anwendung des Sologesanges im Gottesdienst und wünschte, daſs die Kirchenchöre statt vieler, den Gemeindemitgliedern meist unbekannter Werke, lieber unsere herrlichen Choräle in schöner vierstimmiger Ausführung zu Gehör bringen mögen. Nicht mit Unrecht wies ein Redner darauf hin, daſs auf dem Feste nichts von den groſsen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts zur Aufführung gelangte. Am Abend des zweiten Festtages fand ein Kirchenkonzert in der Thomaskirche statt. Herr Organist *Böckel* bot mit zwei Sachen von Bach recht achtbare Leistungen. Von den von den Kirchenchören der Thomas-, Prediger- und Regler-Gemeinde unter der tatkräftigen Leitung ihrer Dirigenten, der Herren Kantoren *Brembach*, *Fischer* und *Schleenvoigt* zu Gehör gebrachten Werken seien eine Motette, „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret", von Haydn und Hauptmanns „Herr unser Herrscher" hervorgehoben. Eine Glanznummer des Programms bildete bezüglich der Wiedergabe das Duett „Quis est homo" aus dem „Stabat mater" von Rossini, gesungen von den Damen Fräulein *Axthelm* und Fräulein *Leithold*. Herr Pastor *Steinbeck* spendete „Es ist genug" aus dem „Elias" von Mendelssohn. Das niederländische Dankgebet, ausgeführt von den vereinigten Kirchenchören, bildete den Abschluſs des schönen Festes.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Oktober. — Wie jung auch das Musikjahr noch ist, es brachte des Segens schon eine Fülle. Eine Überfülle könnte man sagen. Ja, von einem Überschwemmtwerden mit Musik dürften wir hier sprechen. In zehn Sälen wurde schon konzertiert, denn drei neue sind zu den alten gekommen. Drei für uns neue Opern wurden aufgeführt, auch eine lange Reihe mehr oder minder bedeutender Konzertmusik erklang uns zum erstenmale, darunter mehreres, was überhaupt noch nicht in die Öffentlichkeit gelangt war. Die Königliche Oper führte uns *G. Puccinis* dreiaktige japanische Tragödie Madame Butterfly vor. Ein hübsches leicht durchs Leben flatterndes Mädchen in dem Lande der zahllosen Inseln nannten die dortigen Engländer einen Schmetterling, in ihrer Sprache

also Butterfly. In der Sucht, das Fremde bei uns einzuführen, liefs man ihr auch hier den Namen. Ganz gut würde sich ja „Schmetterling" im Gesange ausgenommen haben, während „Butterfly", besonders wenn man es in der echt amerikanischen Weise ausspricht, greulich klingt. Tut nichts! Das Mädchen mufs Butterfly heifsen. Seine Geschichte ist alt. Als Kind schon hörte ich sie in dem Liede singen: „Reich mit des Orients Schätzen beladen." Scribe hat sie auch für Meyerbeers Afrikanerin benutzt: Ein Europäer betört in irgend einer Kolonie ein eingeborenes Weib und überläfst es dann der Verzweiflung, indem er sich mit einer Tochter des eigenen Volkes verheiratet. Was hier die Sache widerwärtig macht, ist ihr Schlufs. Als die japanische Frau nach Jahren die Heimkehr dessen erfährt, den sie als ihren Gatten betrachtet, streut sie ihm Blumen zum Empfange, hört dann aber, er habe ein angetrautes Weib bei sich, setzt daher ihr dreijähriges Kindchen in die Blumen und gibt ihm eine kleine Fahne in die Hand, die es beim Eintritt seines Vaters schwingen mufs, indes sie sich den Bauch aufschlitzt. Das Kind hat übrigens die beiden letzten Akte auf der Mutter Arm alle deren Erregungen und Schreie und Ohnmachten miterleben müssen. Ein kläglicher Anblick auf der Bühne! — Die Musik ist der bessere Teil der Oper. Sie ist im wesentlichen Stimmungsausdruck, bringt aber auch nicht wenig Melodisches. An der Instrumentierung, die aufs Charakterisieren gerichtet ist und manche Szene treffend illustriert, mufs man Freude haben. Ganz vorzüglich waren die Bühnenbilder, und musterhaft erschien die von Herrn *Blech* geleitete Aufführung Dem Fräulein *Farrar* gelang die Titelrolle bezüglich der Darstellung besonders gut. Gesanglich scheint sie nicht wieder zu werden, was sie im ersten Jahre war. Bestens bewährte sich als ungetreuer Geliebter Herr *Maclennan*. Doch so lange er keine eigentliche Gesangsrolle erhält, ist er als Sänger nicht recht zu beurteilen. — Im übrigen brachte die Oper eine Neustudierung der Lucia, damit der neuen Koloratursängerin Fräulein *Hempel* eine glänzende Antrittsrolle geschaffen würde. Das war ein Opfer seitens des Instituts, denn Staat ist mit dem Werke nicht mehr zu machen. Des neuen Mitglieds Kunst ist meinem Urteile nach indes nicht so hervorragend, wie man hier vielseitig findet.

Die Komische Oper — und das ist das Komische an dieser Oper — gab wieder zwei hier neue musikalische Tragödien, Werther von *J. Massenet* und Tiefland von *E. d'Albert*. So mancher Beurteiler regte sich darüber auf, dafs man wieder die frevle Hand nach einem Goetheschen Gedichte ausgestreckt habe, um es zu einem Operntextbuche zu machen. Nun, den Franzosen, die das Beste im Werther nicht gleich uns empfinden, und die überhaupt in der Verwendung eines echten Dichterwerkes für die Oper nie einen Mifsbrauch gesehen haben — ihnen braucht man deshalb keinen Vorwurf zu machen. Sie brachten Mignon und Gretchen gleich Hermann und Dorothea auf die Opernbühne, und Werther gelangte bereits 1792 in Paris als Singspiel auf die Szene. Der Komponist und Violinvirtuos *Rodolphe Kreutzer* war der Autor von Werther et Charlotte, das noch vor seiner Lodoiska in Vergessenheit geriet, und dessen Namen wohl am längsten durch die Beethovensche Sonate im Gedächtnisse der Welt bleiben wird. Dann sind bis zum Jahre 1820 fünf Opern mit der Wertherfabel in Italien erstanden, von deren Komponisten uns heute nichts mehr als die Namen bekannt sind. — Was Goethisches in der Oper Werther geblieben ist, rührt uns auch von der Bühne aus in der *Massenet*schen Musik. Die französischen Zutaten müssen wir dabei schon mit in den Kauf nehmen: die Neigung der jüngeren Schwester Lottens zu Werther und deren Hineilen zum Totwunden, um mit ihm noch zu seufzen und neben ihm zu sterben. — Die Musik meidet überall das Gewöhnliche, das Ergreifende freilich fehlt ihr. Das Anmutige vermissen wir nie, das Innige meist. Oft herrscht die Sentimentalität. Dann wieder das Lärmende. Die Todesszene wird durch einen Orchestersatz eingeleitet, der mehr erschreckt als erschüttert. Und doch macht das Ganze einen gewinnenden Eindruck. Schon durch das eifrige Bestreben des Textes und der Musik, der Goetheschen Dichtung gerecht zu werden. Es ist manches musikalisch Feine in der Partitur, wie bezüglich der Empfindung, so auch der Gestaltung, namentlich in der farbenreichen Orchestrierung. Vielleicht sprach uns das Werk deshalb so sehr an, weil es hervorragend gegeben wurde. Herr *Naval* hat in der Königlichen Oper nie so bedeutsam gewirkt, wie hier in dem kleineren Raume. Er sang geradezu musterhaft und war hinreifsend auch als Darsteller. Ein prächtiges Bild des jungen Goethe sah man in ihm. Und Fräulein *Artôt* war eine Lotte, die entzücken und rühren mufste. So schlicht und lieb, so zart und so herzig. Ihr klangschönes Organ gewinnt ersichtlich an Fülle. — Bedeutender als die zwei besprochenen Opern ist aber *E. d'Alberts*, als Musikdrama bezeichnetes Werk Tiefland. Über mehrere Bühnen ist es seit seiner Prager Erstaufführung im Jahre 1904 gegangen. Bei uns führte man es zum erstenmale in einer gekürzten Gestalt auf, da aus den beiden Schlufsakten einer gemacht worden war. Das mufs recht notwendig gewesen sein, denn noch jetzt erschien manches zu gedehnt. Das Buch ist gut. Marta wurde als Kind noch zur Geliebten ihres Grundherrn Sebastiano gezwungen, der mit starker Leidenschaft an ihr hängt. Da er nun eine reiche Frau braucht, gibt er Marta dem Hirten Pedro zum Weibe. Sie verachtet beide, ihren Gebieter und den Mann, bis sie erfährt, dafs dieser ihre Schmach gar nicht kennt. Als sie ihm alles gesteht und Sebastiano sie wieder für sich begehrt, erwürgt ihn Pedro und trägt sein Weib aus dem dumpfen Tieflande in die Freiheit seiner Berge. — Der Komponist hat das Orchester in diesem Werke reich und interessant ausgestaltet. Es klingt immer vornehm und arbeitet mit ausdrucksvollen, wennschon nicht des breiteren verarbeiteten Motiven. Dabei hält es sich löblich zurück und läfst den Sängern das Wort. Die haben nun freilich meist nicht viel zu sagen. Gut, dafs *d'Albert* kein Freund des Melodrams ist, er würde sonst ganze Szenen nur haben sprechen lassen, die jetzt als eine Art rhythmisch gebundenes Rezitativ auftreten. In der ersten Hälfte des Werkes bleibt der gesangliche Teil entschieden musikarm. Selbst ein paar im Drama auftretende Lieder entbehren der rechten Melodik. — Fräulein *Labia* war nach jeder Richtung hin eine ausgezeichnete Marta. Und für die Rollen des Pedro und Sebastiano traten die Herren *Merkel* und *Zador* erfolgreich ein. — Die Erstaufführung erfreute sich einer sehr guten Aufnahme. Was von dem Beifall auf Rechnung der Darstellung, des gefeierten Pianisten und des Werkes fällt, ist schwer zu sagen.

Die Königliche Kapelle begann ihre Symphonieabende. Die erste Hälfte der zehn Konzerte — das fünfte ist auf den 20. Dezember gelegt — leitet noch

Felix Weingartner. Wer dann an seine Stelle tritt, darüber verlautet noch eben so wenig, wie über den Nachfolger Joachims, dem diese erste Aufführung der Opernkapelle gewidmet war. Der hat doch so gar kein Herz für die Oper und warf ergrimmt die Partitur der Walküre zu Boden, die ihm Schüler einst zum Geburtstag brachten, wofür sie dadurch büfsen mufsten, dafs er sie nicht mehr unterrichten wollte. Das Programm enthielt Brahms' Tragische Ouverture, dann Joachims Ouverture zu einem Gozzischen Lustspiele, ein durchaus gefälliges, flott geschriebenes Musikstück im Mendelssohnschen Charakter, ferner Bachs dmoll-Klavierkonzert, von *G. Schumann* wirkungsvoll gespielt und am Schlufs die Eroica mit dem Trauermarsche zur Verherrlichung eines grofsen Mannes. Es war, als wollte *Weingartner* diese Trauermusik besonders hervorheben. Wie er überhaupt an diesem Abend den Beethoven herausbrachte, das war erstaunlich. — Die Philharmonische Kapelle besitzt nun in Dr. *E. Kunwald* einen Leiter von seltener Befähigung und von feinem Kunstgeschmack. Die Programme seiner populären Konzerte sind gewählt, ihre Ausführung ist hervorragend. Es gab Komponistenabende mit Tonwerken von *Lederer-Prina*, *B. Sekles*, *A. Perleberg*, *Th. Bohlmann*, *P. Ertel*, *J. Wolff* und *Leocadie Kaschperow*. Diese Dame brachte u. a. eine eigne Symphonie für grofses Orchester zur Aufführung, hat auch ein Klavierkonzert, Sonaten und anderes geschrieben. Die Symphonie stellt ihr ein achtbares Zeugnis aus. Sie behandelt das Orchester mit Geschick und weifs hübsche Klangwirkungen zu erzielen. In den ersten Sätzen arbeitet sie ziemlich musivisch: eins steht neben dem andern. Im letzten Satze jedoch tritt die musikalische Logik stärker hervor, und es kommt zu organischer, stilgemäfser Gestaltung. — Die neubegründete Gesellschaft der Musikfreunde führte unter des Herrn *O. Fried* Leitung zum erstenmale *J. L. Nicodés* grofses Werk — es währt über dritthalb Stunden — Gloria auf. Die Komposition, von grofsem Talent zeugend und stellenweise nicht ohne Eindringlichkeit, ist ein recht in die Breite gezogenes, aber nicht einheitliches und oft seltsames Stück Programm-Musik, das zwar mit ungewöhnlich lautem Beifall aufgenommen wurde, aber dem eigentlichen Publikum weit weniger gefiel, als den vielen persönlichen Freunden des Tonsetzers. — Über die drei neuen Konzertsäle und über drei neue Wunderkinder — auch in der Musik scheint das Jahrhundert des Kindes angebrochen zu sein — berichte ich im nächsten Briefe. Rud. Fiege.

Stuttgart. XX. Deutscher evangelischer Kirchengesangvereinstag in Stuttgart vom 8. und 9. Oktober. — I. Der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland, der in diesem Jahr das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens feiert, trat am 8. und 9. Oktober in Stuttgart zum 20. Deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag zusammen. Nach dem in der heute vormittag im grofsen Saale der Liederhalle stattgefundenen Sitzung des Zentralausschusses von dem Vorsitzenden, Prälat D. *Flöring*-Darmstadt, vorgetragenen Jahresbericht zählt der Verein jetzt in 21 Landes- und Provinzialvereinen 2020 Ortskirchenchöre (darunter 532 Schülerchöre) und umfafst etwa 70000 Sänger und Sängerinnen. Zugenommen haben die Landesvereine im Königreich Sachsen, Württemberg, Baden, Westfalen, Brandenburg, Essen und Rheinland. Die Jahresrechnung des Vereins schliefst in Einnahme mit 2146 M, in Ausgabe mit 1811 M ab; der Vermögensstand beträgt 3864 M. Die Neuwahl des Vorstands ergab die einstimmige Wiederwahl der seitherigen Mitglieder: Prälat D. Flöring-Darmstadt, Superintendent D. Nelle-Hamm, Professor D. Smend-Strafsburg. Nach Erledigung einer Reihe interner Vereinsangelegenheiten wurde zur Wahl des Ortes für den nächstjährigen Kirchengesangvereinstag geschritten, für den Einladungen nach Essen, Hannover und Berlin vorlagen. Bei der Abstimmung wurde mit Stimmenmehrheit Berlin gewählt. — II. Im dichtbesetzten Konzertsaal der Liederhalle hielt der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland heute vormittag seine 20. Hauptversammlung ab, die von Professor D. *Smend*-Strafsburg geleitet wurde. Sie wurde eröffnet mit einer weihevollen Gedächtnisrede Professor D. *Sells* von Bonn auf den am 4. Juni d. J. verstorbenen Gründer des Vereins, Geh. Kirchenrat D. Dr. *Heinrich Köstlin*, zu dessen Ehren sich die Versammlung von den Sitzen erhob. Sodann begrüfsten die Hauptversammlung: Staatsminister v. Fleischhauer im Auftrags des Königs und der Staatsregierung, Geh. Kabinetsrat v. Kübel im Auftrag der Königin, Konsistorialpräsident D. v. Sandberger namens der evangelischen Oberkirchenbehörde Württembergs und des Deutschen evangelischen Kirchenausschusses, Professor Dr. Müller im Auftrag der theologischen Fakultät Tübingen, Stadtdekan Keeser namens der evangelischen Gesamtkirchengemeinden Stuttgart und Stadtpfarrer a. D. Abel als Vertreter des Evangelischen Kirchengesangvereins für Württemberg. Es folgte ein tiefgründiger, mannigfachste Anregungen bringender Vortrag von Professor D. *Spitta*-Strafsburg über das Thema: „Die Bedeutung der freiwilligen Kirchenchöre für die musikalische Erziehung des evangelischen Volkes." Eine interessante Diskussion schlofs sich an. Folgende Resolution fand einstimmige Annahme:

1. Der XX. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag erkennt, unter dankbarer Zustimmung zu dem Inhalt des Vortrags des Herrn Professor D. Spitta, in den freiwilligen Kirchenchören einen unentbehrlichen und unersetzlichen Faktor für das gottesdienstlich-musikalische Leben in Stadt und Land, und zwar sowohl nach der kirchlichen wie nach der musikalischen Seite im Interesse der kirchlich-musikalischen Volkskunst. 2. Sollen aber die freiwilligen Chöre Bestand haben und ihrer gottesdienstlichen und künstlerischen Mission gerecht werden, so ist es Pflicht dieser Chöre, ihre hohe musikalische Aufgabe allezeit mit heiligem Ernst zu erfüllen; ebenso aber ist es Pflicht der Kirchengemeinden, den Chören durch Bereitstellung ausreichender Mittel zu einer sorgenfreien und fröhlichen Tätigkeit zu verhelfen, ausreichender Mittel z. B. für die Beschaffung des Übungsraumes, der Musiknoten, musikalischer Schriften, für die Besoldung des Dirigenten. 3. Es gibt Verhältnisse, in denen eine teilweise Besoldung des Chors und seiner Mitglieder erwünscht und notwendig sein kann. 4. Wo besoldete Chöre, sei es durch alte Stiftungen bestehen, sei es durch neue Stiftungen ins Leben treten, da sind sie selbstverständlich sorgfältig zu erhalten und dürfen ihren hohen, christlich und künstlerisch idealen Zwecken nicht entfremdet werden.

Den Schlufs des Kirchengesangvereinsjubiläums bildete am Abend eine herrliche Aufführung von Brahms' „Deutschem Requiem" in der Stiftskirche durch den Verein für klassische Kirchenmusik unter Leitung von Professor S. de Lange. (Sonne.)

Nachschrift der Redaktion: Die Frage: „Bezahlte oder freiwillige Kirchenchöre?“ war schon mehrfach Gegenstand dieser Blätter, z. B. in Mengeweins Artikel der Oktober-Nummer des 3. Jahrgangs, im Artikel: „Der Elisabethenchor in Breslau“ von R. Thoma (Juli-Nummer des 4. Jahrgangs) und in einer Abhandlung von Pfarrer Laue in der September-Nummer des 4. Jahrgangs. In Dirigentenkreisen wünscht man im allgemeinen bezahlte Kirchenchöre, in den Kreisen der Geistlichen legt man auch besonderen Wert auf freiwillige Kirchenchöre! Wo kein Geld zur Bezahlung der Chormitglieder zu haben ist, wird man natürlich mindestens einen freiwilligen Festchor zu gründen und zu erhalten suchen müssen. Sonntäglich wirkende freiwillige Chöre gibt es wohl nicht — und damit fällt ihre Bedeutung wesentlich; ein einfacher Knabenchor, der, weil er bezahlt wird, jederzeit und namentlich an jedem Sonntage zur Verfügung steht, ist dem grofsen gemischten freiwilligen Festchore vorzuziehen. Übrigens schliefst das eine das andere nicht aus. Warum soll nicht jede Kirche ihren sonntäglichen bezahlten Knabenchor haben, der an Festtagen zu einem grofsen gemischten Chor erweitert oder durch einen solchen ersetzt wird?

— Als ältester und bedeutendster Armeemusik-Lieferantin ist der Firma Louis Oertel, Musikalienhandlung und Verlag in Hannover, vom Präsidium der Deutschen Armee-, Marine- und Kolonial-Ausstellung Berlin 1907 die silberne Medaille zuerkannt worden.

— In *Alfred Reisenauer*, welcher am 3. Oktober auf einer Konzertreise am Herzschlage starb, verliert die musikalische Welt einen ihrer großen Pianisten. *Reisenauer* war 1863 in Königsberg i. Pr. geboren.

— *Max Regers* Op. 101 ist ein Violinkonzert, das in diesem Winter in Wien aus der Taufe gehoben wird.

— In der Zionskirche (Zionskirchplatz) in Berlin veranstaltet der Organist *Arnold Dreyer* unter Mitwirkung des Zionskirchenchors und solistischer Kräfte monatlich ein Orgelkonzert bei freiem Eintritt. Die nächsten Konzerte finden an folgenden Tagen statt: Donnerstag den 14. November, 12. Dezember. Anfang abends 7½ Uhr.

— Breitkopf & Härtel veröffentlichen soeben das 7. Violinkonzert von *Mozart*, das bisher als verloren galt. Das Autograph *Mozarts* ist seit 1837 verschollen. Eine Abschrift davon wurde vom Besitzer desselben, Sauzay in Paris, nicht herausgegeben. Zum Glück hat sich jetzt eine zweite Abschrift in Berlin gefunden, nach der die neue Ausgabe erfolgt. Am 4. November wird das Konzert in Dresden von *Petri* gespielt.

— Am 30. Dezember feiert *Marie Lipsius*, die unter dem Schriftstellernamen *La Mara* weitesten Kreisen bekannt ist, ihren 70. Geburtstag. Am bekanntesten ist sie durch die Musikalischen Studienköpfe geworden und durch die Briefe *Lissts* und des *Liszt*schen Kreises, 14 starke Bände, denen im nächsten Jahre ein neuer Band „Briefwechsel zwischen Franz Liszt und dem Großherzog Karl Alexander von Sachsen“ folgen wird.

— Die Ausgabe der Werke *Henry Purcells* ist bis zum 16. Band gediehen.

— Nächstens erscheint bei Breitkopf & Härtel *Sperontes* Odensammlung „Die singende Muse an der Pleiße“ (35. Band der Denkmäler deutscher Tonkunst).

— Von *Wagners* „Tristan und Isolde“ und „Lohengrin“ sind seit kurzem Partituren in Taschenformat (zu Studienzwecken) erschienen. Preis 24 M.

— Die Richard Schulz-Dornburgsche Konzert- und Opernschule in Köln am Rhein versendet eine Zusammenstellung der ersten 25 Konzert- und Theateraufführungen der Schule und gibt an, in welchen Stellungen sich die meisten Mitwirkenden in diesen Aufführungen heute befinden. Sind die Programme zum Teil recht interessant, so beweist die Künstlerliste, daß die Schule schon viele tüchtige Künstler in die Welt hinaus sandte.

Besprechungen.

Reger, Max, Sechs Präludien und Fugen für Klavier. Leipzig, Lauterbach & Kuhn.

Max Reger bietet hier der Hausmusik hochwillkommene Gaben, die geeignet sind, das Interesse der Klavierspieler am polyphonen Stil zu beleben. Der Schwierigkeitsgrad der Werke entspricht ungefähr dem der Französischen Suiten von Bach, nur daß sie ein viel nuancenreicheres Spiel verlangen als jene. Von der Chromatik macht Reger reichlich Gebrauch; gleich das erste Präludium in E moll beruht auf der Durchführung von 6 abwärtsführenden chromatischen Tönen. Wunderbar ist es, welch' feinsinniges und überaus zartes Tonstück auf dieser Grundlage durch die Regersche Kunst entstanden ist. Noch eigenartiger auf Grund von chromatischen Fortschreitungen ist die 5. Fuge, deren Thema in der Hauptsache 11 chromatisch abwärtsgehende Töne sind. Die köstliche Durchführung desselben gibt jenen Recht, die da meinen, Regers Musik strebe nach Vierteltonintervallen. Das 4. Präludium (in H moll), dessen chromatisch klagendes „Hauptthema“ an das Ritornell in Chopins Lithauischem Liede erinnert, zeigt eine wichtige Seite des Regerschen Schaffens, den Humor. Mitten in das Pianissimo des Largos platzt plötzlich und unerwartet ein Fugenthema hinein, das die ersten drei Töne des Hauptthemas in rhythmischer und metrischer Umdeutung mit benutzt und durch großväterliche Fröhlichkeit erheiternd wirkt. Nachdem es ausgepoltert hat, tritt der zarte „Chopin“ wieder in seine Rechte. Ein echter Reger, nicht nach der — hier sogar vorwiegend homophon gehaltenen — Satzweise, sondern nach seiner Spielweise ist das Präludium D dur No. 2: dieses Pianissimo im Vivace muß mit Regers eigenem samtnen Anschlag gespielt werden, um seine glitzernde Schönheit ganz zu offenbaren. Kräftigen Ton verlangt das Präludium A moll No. 3, ein Perpetuum mobile kurzweiligster Art, zu dem die ernste A mollfuge einen schönen Gegensatz bildet. Ein brillantes Stück für gewandte Finger ist das G dur-Präludium No. 5. Die letzte Fuge in D moll, ein überraschend schönes Werk, ist eigentlich eine Doppelfuge; zwar wird nicht das Kontrasubjekt durchgeführt, aber im 33. Takt tritt ein zweites Thema auf. Die Vereinigung der beiden Themen entwickelt eine großartige Steigerung.

Reger Max, Schlichte Weisen. Op. 76. Band III. Mittlere Ausgabe. Ebenda.

Von diesen 6 Liedern fesseln vor allem die heiteren Nummern: „Von der Liebe“, „Reiterlied“, „Schelmenliedchen“. Sie versprechen Konzertschlager zu werden, die neben der sonst so intimen Liedkunst Regers mit Freuden zu begrüßen sind. Die Hausmusik wird vielleicht die übrigen Lieder des Heftes vorziehen: Gottes Segen, Das Wölklein, Mittag.

Wagner-Kalender auf das Jahr 1908. Berlin, Verlag von Schuster & Loeffler.

Dem Beethovenkalender des vorigen Jahres läßt heuer die Verlagsfirma Schuster & Loeffler einen Wagnerkalender folgen, der wie jener Beachtung seitens des musikalischen Hauses verdient. Er enthält zunächst ein Kalendarium für das Jahr 1908, das für jeden Tag die Angabe eines auf diesen Tag fallenden Ereignisses aus dem Leben des Meisters oder seiner Freunde enthält. Jedem Monat dient ein musikalisches Motiv aus Wagners Werken als Überschrift. Literarische Beiträge von *Artur Seidl*, *Kurt Mey* u. a., Entwürfe Wagners zu den Opern: „Die Bergwerke zu Falun“, „Die Meister-

singer" (erster Entwurf), eine große Anzahl Bilder — darunter sehr ergötzlich wirkende Karikaturen — geben dem Buche seinen eigentlichen Wert. Hans Werner.

In höchst geschmackvoller und gediegener Ausstattung bietet sich der soeben erschienene 2. Band des **„Richard Wagner-Jahrbuchs 1907"** dar, herausgegeben von *Ludwig Frankenstein*; den Verlag hat jetzt Hermann Paetel in Berlin übernommen. Äußerlich erwähnenswert ist, daß der Druck fortab in Antiqua gestaltet ist, was wohl im Hinblick auf das wissenschaftliche Element und auf die ausländischen Leser geschah. Leider ist auch ein recht bedauernswertes Versehen festzustellen. Das eine Bild der ersten Kundry, Frau Friedrich-Materna, trägt die Unterschrift „Therese Malten" — ein Irrtum, der selbst Laien sofort auffällt. Jeder Leser wird natürlich das Versehen richtig stellen, indes ist das Vorkommen bedauerlich und bei der großen Sorgfalt, die der Herausgabe des Buches gewidmet wird, eigentlich unerklärlich. — Eine überaus große Sorgfalt ist in der Tat dem Buche gewidmet, und der Fleiß und die Emsigkeit des Herausgebers, im neuen Jahrgange das Beste zu bieten und alle guten Ratschläge der Kritiker von anno 1906 zu beherzigen, verdienten die höchste Anerkennung. — Es ist zunächst eine neue Einteilung der gesamten Materie geschaffen, die Statistik ist vervollständigt und eine recht umfangreiche Bibliographie der gesamten Wagner-Literatur von 1905 und 1906 angelegt; ein sehr erfreuliches Beginnen; abgesehen von der wissenschaftlichen Bedeutung ersieht man daraus staunend, wie viele geistvolle Federn tätig sind, das von der breiten Masse häufig noch immer unverstandene Lebenswerk *Richard Wagners* recht zu deuten und die wahre Bedeutung nicht nur des Künstlers, sondern auch des Kultur-Reformators und seiner großen Schöpfung „Bayreuth" der rechten Erkenntnis zu erschließen. — Aus der überreichen Fülle der 596 Seiten umfassenden Materie kann ich heute nur einiges Wichtige herausheben. Um die Besprechung derartiger Werke von so mannigfaltigem stofflichen Inhalt ist es ein übel Ding. Mancher Aufsatz verdient allein eine eingehende Beleuchtung: der Rezensent muß sich mit ein paar hinweisenden Worten begnügen. So bei Eduard Reuß' gehaltvollem und feinsinnigem Aufsatz „Zum Jubiläum des Parsifal", worin dem Publikum sehr viel Beherzigenswertes gesagt ist und zwar gerade nach der innerlichen Seite hin. Ein Artikel, der die äußeren Schicksale des erhabenen Werkes nach der historischen und statistischen Seite zusammenfassend darstellt, bleibt wohl dem nächsten Jahrgang vorbehalten, wo Parsifal in das zweite Vierteljahrhundert seines Bestehens tritt. Man hätte doch dann in dem Wagnerjahrbuch eine zuverlässige Auskunftsstelle über die Hauptbesetzungen von 1882 ab und über vieles Wissenswerte, unter welchen Umständen das Werk ins Leben trat und wie sich seine segensreiche Bühnenweihekraft gestaltete. Allerdings wird ja wohl *Glasenapps* letzter Band der großen Wagnerbiographie darüber noch Authentisches bringen, sofern hier noch Irrtümer zu berichtigen sind. — Eingeleitet wird der Band durch interessante Lebensfragmente nebst bisher ungedruckten Briefen des Meisters, die erst jüngst an den Tag gekommen und vom Herausgeber verwertet sind. Diese betreffen neben Mitteilungen an den Verleger E. W. Fritzsch in Leipzig Nachrichten des Kapellmeisters *Seifriz*, der im Dienste des kunstsinnigen Fürsten Friedrich Wilhelm Konstantin von Hohenzollern-Hechingen zu Löwenberg in Schlesien an der Spitze eines höchst bedeutenden Orchesters stand. Über Konzerte, die *Wagner* an der Spitze dieser Künstler dirigierte, war manches noch in Dunkel gehüllt, was nun deutlich ward. Ebenso bedeutsam sind die Untersuchungen, welche Professor Dr. *Kekule von Stradonitz* über den richtigen Namen der Mutter Wagners angestellt hat. Professor *Max Koch*, Breslau überraschte unlängst bei Herausgabe seiner neuen (hier besprochenen) Wagner-Biographie durch die Schreibart „Pätz", nachdem bisher auch bei *Glasenapp* stets Johanna Rosina „Bertz" gestanden hatte. Nach genauesten Feststellungen, wobei alle Irrtümer der nie ganz zuverlässigen Kirchenbücher und amtlichen Eintragungen ausgemerzt sind, ist also die Mutter *Richard Wagners* eine geborene Pätz gewesen und zwar die Tochter des ehrsamen Bürgers und Weißbäckermeisters Johann Gottlob Pätz, dessen Vater bereits dasselbe reelle Handwerk betrieben hatte. Die mütterliche Ahnenreihe *Richard Wagners* weist bis zum 16. Grade ganz ausschließlich Handwerksmeister auf, — gewiß ein eigenartig sprechendes Moment für das Interesse, welches *Wagner*, der Schöpfer der Meistersinger, als Dichterkomponist dem deutschen Handwerk und ihren Meistern entgegenbrachte. — Unter den allgemeinen Aufsätzen, die das Buch enthält, kann ich nur namhaft machen: *Hans von Wolzogens* kultur- und vor allem kunstpsychologisch bedeutsamer und liebevoller „Wagnerianischer Briefwechsel" aus der Parsifalzeit vor 25 Jahren, sodann die wissenschaftlich gründlichen und geistvollen Ausführungen des Leipziger Musikprofessors Dr. *Artur Prüfer* über die Entwicklung des Wahnbegriffs von Herder bis Wagner. Kunstbetrachtungen zu R. Wagners Brief an *Liszt* über die Goethestiftung gibt Professor *Seesselberg;* über die Entstehung des Leitmotivs bei Richard Wagner handelt Professor *R. Sternfeld;* — auch E. T. A. Hoffmans Beziehungen zu Rich. Wagner, sind von *Hedwig Guggenheimer* (München) behandelt. Von den einzelnen Werken ist diesmal „Tristan und Isolde" (Vorspiel und 1. Akt) einer musikalischen Analyse unterzogen (von Dr. Karl Grunsky); den „Ring des Nibelungen", besonders nach seinen Beziehungen zur griechischen Tragödie und zur zeitgenössischen Philosophie bespricht *Robert Petsch*; von „Persönlichkeiten" sind Heinrich von Stein (durch Karl Heckel) und Josef Tichatschek (durch Erich Kloss) behandelt. Ungemein interessant sind die Aufsätze: Die Wagner-Sache in Frankreich (1886 bis 1906) von J. G. Prodhomme (Paris) und die „Wagnerbewegung in Spanien" (1876—1906) von Jaime Brossa (Barcelona). Endlich widmet Dr. *Siegfried Benedikt* dem stets aktuellen und beachtenswerten, weil durchaus in dem Gedanken Bayreuth begründeten Thema „Die Richard Wagner Stipendien-Stiftung" recht warme und anfeuernde Worte. Überflüssig scheint mir der ausführliche Artikel über ein gänzlich obskures Buch eines Leipziger Schriftstellers von H. Dinger. In den Rubriken Miszellen und Kritik sind die Namen fast aller bedeutenden Wagner-Schriftsteller der Gegenwart zu einem illustren Kranze vereinigt. Man sieht: der umsichtige Herausgeber hat es an nichts fehlen lassen, um Vieles und Jedem etwas zu bringen, nicht nur nach der wissenschaftlichen, sondern auch nach der den gebildeten Laien über das Wesen und den gegenwärtigen Stand der Wagnerschen Kunst unterrichtenden und belehrenden Seite. Darum wird auch dieser 2. Jahrgang allenthalben willkommen sein! Erich Kloss.

Lichtwark, K., Praktische Harmonielehre. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1905.

Das Büchlein wird in der Hand geübter Lehrer gute Dienste leisten. Die Darstellung ist knapp, aber übersichtlich und erschöpfend. Manche der historischen Angaben sind überflüssig und nicht einwandfrei. Sehr nützlich und zu begrüßen ist die in der Schrift durchgeführte Absicht, den Lernenden überall zu Beispielen eigener Erfindung anzuleiten.

Darmstadt. Prof. Dr. W. Nagel.

Briefkasten.

Herrn V. in R. Die nächste Hauptversammlung des „Chorverbandes im Herzogtum Gotha" wird im Frühjahr 1908 stattfinden. Vorsitzender ist jetzt Pfarrer *Zetzsche* in Gräfenhain, Schriftführer Kantor *Apel* in Döllstädt, Schatzmeister Finanzrat *Kirchhoff* in Gotha, Chordirigent Professor *Rabich* in Gotha.

Frau Dr. F. in K. Bitte, senden Sie gefälligst das Manuskript.

Frau G. Kn. in L. Es muß leider dabei bleiben.

Der heutigen Nummer unserer Blätter liegt ein Prospekt der Firma Hug & Co. in Leipzig bei, welchen wir der Beachtung unserer geschätzten Leser empfehlen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XII. Jahrgang. 1907/08.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof. **ERNST RABICH.**

No. 3.
Ausgegeben am 1. Dezember 1907.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Hugo Kaun.** Von Eugen Segnitz. — **Berühmte Thomaskantoren und ihre Schüler.** Von Adolf Prümers. — **Lose Blätter:** Bayreuther Erinnerungen, von Louise Pohl. Sâwitri, die Königstochter, von Rud. Fiege. Wiedergefundene Tänze von Beethoven. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Hamburg; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Hugo Kaun.

(Ein physiognomisches Fragment.)

Von **Eugen Segnitz.**

Mehr denn je haben sich im musikalischen Leben von heute gewisse Kreise und Ringe gebildet. Hier wie im politischen Treiben gilt es, obwohl nur Mode und persönliche Unselbständigkeit, doch als notwendig, sich einer Partei, sei ihr Führer nun Richard Strauß oder Franz Léhar, anzuschließen. Aber die Stillen im Lande sind auch Leute und es wird noch als Verdienst gelten, keine „Salome“ oder „Lustige Witwe“ geschrieben zu haben. Jene stillen Leute, die ihren eigenen Weg verfolgen, die sich nicht vorschreiben lassen, womit sie sich beschäftigen sollen, sondern nur das annehmen, was der Maßstab ihres eigenen Wesens ist, ziehen uns mit intensiver Kraft an. Auf sie paßt Ibsens Wort: „Eins fordr' ich nur als mein: Platz, um ganz ich selbst zu sein.“ Und einer der besten unter ihnen ist der Künstler, von dessen Leben und Wirken die nachstehenden Zeilen Zeugnis ablegen wollen.

Eigentlich begehrt und braucht jeder Mensch seinen besonderen Roman. *Hugo Kaun* hat den seinigen im ersten Drittel seiner Lebenszeit gehabt. Nach mancherlei Irrungen und Hindernissen gelangte dieser Künstler est auf den Weg, der ihn zum eigentlichen Ziele, zur Erfüllung seiner Lebensaufgabe führen sollte. Ein schönes Wort Goethes hat sich an Kaun bewährt: „Der Mensch kann sich nicht versagen, nach seiner Art wirken zu wollen; er versucht es erst ungewußt, ungebildet, dann auf jeder Stufe der Bildung immer bewußter.“

Auch Hugo Kaun konnte es „sich nicht versagen, nach seiner Art wirken zu wollen“, d. h. er hatte schon anderthalb hundert Stücke komponiert, bevor er noch regelrechten Musikunterricht

genossen hatte; Beweis genug, daß Kraft und Beruf hinreichend vorhanden waren! In seiner Art ein Wunderknabe, erhielt das am 21. März 1863 in Berlin geborene Komponistlein erst im vierzehnten Lebensjahre einen musikalischen Mentor, konnte aber schon zwei Jahre später in die Hochschule für Musik in Berlin als Eleve eintreten. Nicht jeder Schüler paßt zu seinem Magister und nicht jeder Lehrer kann aus seinem Diszipel einen nachmals weitberühmten Mann machen. So kam es denn, daß Kaun alsbald die Hochschul-Tabulatur zu verabscheuen begann und seiner Wege ging, das musikalische Seelenheil anderwärts zu suchen. Er sollte es auch finden, und zwar bei Karl Raif, in der Folge vor allem auch bei dessen Sohne Oskar, dem einstigen Schüler Karl Tausigs, der ihn zum Pianisten ausbildete. Auf theoretischem Gebiete sah er sich gefördert durch Friedrich Kiel. Diesem strengen Meister verdankt Kaun wohl in erster Linie seine innige Vertrautheit mit den Tonherren Bach und Beethoven, das in seinen Kompositionen überall zu Tage tretende feine ästhetische Empfinden und das eigenartig konservative Element, das sich bei ihm trotz aller gesunden Fortschrittlichkeit bemerkbar macht und ihn unter den mitstrebenden Tonsetzern vor allem auszeichnet. Auch sein hochbedeutendes technisches Können, um das ihn mancher der sich so modern geberdenden Notenschreiber zu beneiden alle Ursache hätte, hat Kaun aus Kiels Schule ins öffentliche Kunstleben mit hinüber genommen. Es wird weiter unten noch die Rede davon sein, wie sehr alle diese Faktoren in Kauns Tonwerken ein überaus wichtiges Wort mitsprechen und dazu beitragen, letzteren in Verbindung mit einer denkbar lebhaften, sich immer steigernden Erfindungskraft den Stempel einer ganz bestimmten Individualität aufzudrücken.

Die „Schule" war glücklich absolviert und mit allen Ehren dazu. Kaun trat ins Leben hinaus und sollte erfahren, daß die Kunst — nach Brot geht. Es galt, für billiges Geld Klavierunterricht zu geben, sangeswütige Männlein vor gar zu gröblichen Ausschreitungen und musikalischen Verirrungen zu hüten, mit einem Worte, Geld zu verdienen. Arbeiten ist wohl nie für eine Schande gehalten worden, aber solch Bemühen auf total unkünstlerischer Basis wurde schließlich auch dem zu allem Bereiten widerwärtig, ja unerträglich. Mußte einmal die Musik als Gewerbe dienen, so war ein Großbetrieb schließlich doch das einzig Fördernde und am meisten Lohnende. Ganz unwillkürlich lenkten sich Kauns Blicke nach dem Lande des sagenhaft großen Verdienstes, wo er hoffen durfte, daß einige Dollars statt der simpeln Markstücke in seine immer offene, aber auch immer leere Tasche rollen könnten. Er faßte Mut zu dem Unternehmen, das überdies auch seiner alten Mutter zugute kommen sollte und fuhr 1884 übers große Wasser.

Aber auch hier, in Amerika, knüpfte die neidvolle Norm manchen widrigen Knoten in Kauns Lebensfaden. Stünde dem Chronisten mehr weißes Papier zur Verfügung, so könnte er eine ausführliche Darlegung der amerikanischen Lebensschicksale seines Helden geben, die leicht an einzelne Szenen in Meister Raabes Roman „Im alten Eisen" erinnern würden. Der junge deutsche Musiker konnte in Amerika nicht finden, was er suchte. Nach wie vor hielt in seiner Kasse der Heller mit dem Batzen Hungerhochzeit. Nur die Szenerie hatte sich geändert. Ein Handübel verhinderte Kaun, als Pianist öffentlich aufzutreten, Stunden zu geben wurde er nicht beauftragt und so kam er dahin, Tänze zu spielen, für den Tanzmeister alle Sorten von Tänzen zu komponieren und nebenbei noch Stücke für „Künstler" auf Flöte, Posaune und Kornett zu setzen, die dann gar nicht selten unter deren Namen kursierten. Unerschütterliches Beharren und eiserne Energie brachten Kaun nicht allein bald empor, sondern halfen ihm zu einer gesicherten Lebensstellung. Es gelang ihm, sich eine Unterrichtspraxis zu gründen; er ließ sich in Milwaukee dauernd nieder und verheiratete sich glücklich. Auch nach außen hin erweiterte sich des wackeren Künstlers Wirkungskreis beträchtlich. Kaun wurde Chor- und Orchester-Vereinsdirigent; 1891 leitete er das große viertägige Musikfest des Nordwestlichen Sängerbundes, 1902 das Musikfest zu Ehren der Anwesenheit des Prinzen Heinrich von Preußen. Auch als schaffender Tonkünstler vermochte Kaun sich nun allmählich, zunächst speziell in Nordamerika, durchzusetzen. Der berühmte Orchesterleiter Thomas führte alle Werke Kauns auf seinen Konzertreisen auf. Indessen alles das konnte dem Künstler schließlich doch nicht verbergen, daß Amerika ihm keine bleibende Stätte zu bieten vermochte. Das musikalisch-geschäftliche Treiben stieß ihn ab und ließ ihn an die Heimkehr denken, um so mehr, als er bei einem Besuche in Deutschland in Bayreuth geweilt und daselbst alte Kunstanschauungen befestigt und neue hinzu gewonnen hatte. So kam es, daß er Ende des Jahrs 1902 mit seiner Familie nach Berlin zurückkehrte und sich hier als Lehrer des Klavierspiels und der musikalischen Theorie niederließ. Von neuem gab er sich nun der Komposition hin und setzte sich als Tondichter durch. Von dieser Zeit an erschien sein Name ständig auf den Konzertprogrammen.

Wie manche andere, so nahm auch Kaun als Komponist seinen Ausgang vom Pianoforte. Hier treffen wir zunächst das Genrestück, die Skizze und das Impromptu; also Sachen, die augenblicklicher Eingebung entsprungen, auch im Moment wirken sollen. Die Klavierstücke des op. 2 und 7 (Verlag von Richard Kaun in Berlin) sind solche Momentbilder, scharf konturiert und melodisch ebenso liebenswürdig als harmonisch einfach, ohne

deshalb etwa Landläufiges und Gewohntes zu enthalten. In einem ähnlichen Kreise bewegen sich die noch leichteren Acht Stücke des op. 3, „Vielliebchen", die neben musikalischer Anregung in erster Linie auch instruktiven Zwecken dienen wollen und sich u. a. dadurch auszeichnen, daß sich Inhalt und Form in harmonischer Weise deckt und ergänzt. Die Acht melodischen Etüden (op. 23) bringen den Übungsstoff in ungemein gefälliger Form dem Schüler nahe und können, da sie sich vollends auf den Tonartenkreis von C dur und G dur, A moll und E moll beschränken, mit sicherem Erfolge schon auf der unteren Mittelstufe Verwendung finden. Noch seien hier die „Dorfgeschichten" (op. 9, wie vorstehende Werke in demselben Verlage erschienen) erwähnt; allerliebste kleine Stücke für kleine Leute, Reales und Ideelles in feinsinniger Weise verknüpfend und durch melodischen Gehalt weit über ihresgleichen stehend. „Der festliche Umzug" (aus op. 21, „Ein Karnevalsfest"), eine Polonaise volltöniger und lebendiger Art, ist ein gut wirkendes Vortragsstück, das an den Spieler aber auch größere technische Anforderungen stellt. Die, unter dem Titel „Im Thüringer Land" (op. 30, Berlin, C. A. Challier & Co.) erschienenen sechs Klavierstücke sind wohl künstlerische Ergebnisse einer Reise, stimmungsvolle musikalische Federzeichnungen und hübsche Geschichten für stille Leute. Besonders erfreulich und der Idee nach sehr originell fand ich das zweite Stück („Eisenach"), ein Menuett über B-A-C-H, eine Huldigung an den größten musikalischen Sohn der Wartburgstadt. Einen bedeutenden Schritt tat Kauns Entwicklung in den op. 34 (D. Rahter, Leipzig) und op. 56 (C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig) vorwärts. Hier erscheint alles markanter, persönlicher und mehr aus der Tiefe geschöpft. Erstgenanntes Werk enthält eine Menuettphantasie, die einer überaus geistreichen Paraphrase eines Tanzmotivs gleichkommt, ferner einen kleinen Zyklus allerliebster Walzer und zwei, durchaus konzertant gehaltene Klavierstudien, der Technik höchst dienlich und für den brillanten Vortrag wie weniges geeignet. In den drei Stücken des op. 56 spricht sich im harmonischen Teile wie auch in der melodischen Führung Kauns prinzipielle Eigenart noch mehr und deutlicher aus. Gerade diese Stücke beweisen, daß der Komponist seine eigenen Wege geht und immer Originelles und Selbständiges zu sagen hat. Auch die Vier Klavierstücke des op. 64 (Gondoliera, In der Dämmerung, König Elfs Töchter, Aus alter Zeit; Verlag von Ries & Erler in Berlin) dürfen Anspruch auf vielseitige Beachtung erheben. Vornehm in Form und Ausdruck, eigenartig in Melodik, Rhythmik und Harmonik, enthalten auch diese Stücke gar manchen sinnigen und anheimelnden Zug und sind wertvolle Beiträge zur Pflege edler Hausmusik.

Eine besondere Stellung nimmt in Kauns Entwicklung das Es moll-Konzert für Klavier und Orchester (op. 50, D. Rahter, Hamburg und Leipzig) ein, das die russische Pianistin Vera Maurina zuerst in die Konzertsäle Deutschlands einführte und dem großen Pianisten Leopold Godowsky gewidmet wurde. Die großzügige, musikalisch und konzertant zugleich gehaltene Komposition ist in jedem Satze bedeutend, nirgends entsteht, wie so häufig, hier und da unmusikalische Stagnation, alles Phrasentum ist strengstens verpönt und die, speziell der Entwicklung und Darlegung mehr technischer Fertigkeiten gewidmeten Stellen sind doch immer künstlerisch und vornehm gefaßt. Kauns Schaffen offenbart in diesem op. 50 eine geistige Potenz, die ihn unmittelbar einen Platz unter den Besten unserer Zeit anweist. Für seine Stellung ist der Umstand bezeichnend, daß der Tonsetzer (im zweiten und dritten Satze) bewußt an zwei große Tonmeister anknüpft. Dort ist es wie schon früher, das B-A-C-H-Thema, hier eine Stelle aus dem Finale des Beethovenschen Es dur-Klavierkonzertes, die in höchst anziehender und geistvoller Weise künstlerisch umschrieben werden. Schöne Leidenschaft und tiefe Empfindung charakterisieren im allgemeinen das Kaunsche Es moll-Konzert. Ein gewichtiger, schmerzlich bewegter Hauptgedanke liegt dem durch eine energische Kadenz eingeleiteten ersten Satze zugrunde. Der langsame Satz bringt einen musikalischen Gefühlserguß; das eben genannte ehrwürdige Motiv kehrt stets in thematisch fesselnder Weise wieder und bietet das Material zum weiteren Aus- und Aufbau des Ganzen. Außergewöhnlich wirkt der, allmählich in größere Bewegung geratende Mittelplatz in G dur, der dann sogleich zu dem freudig erregten Es dur-Finale hinüberleitet. Überall trifft man ausgesprochen männliches Empfinden an, das die herben Stimmungsprozesse des ersten Satzes paralysiert und den Hörer zu lichten, freien Höhen emporführt. Vorzügliche thematische Verarbeitung und innige Verbindung des Soloinstruments mit dem Orchester wie auch vollgültige Wahrung des musikalischen Interesses gegenüber den an sich wohlberechtigten Forderungen des konzertierenden Styls machen Kauns Es moll-Konzert über eine Unmenge anderer Werke der gleichen Gattung hoch emporragen.

An dieser Stelle sei noch Erwähnung getan zweier Tongedichte, die ihren Verfasser in der Tat als ersten Poeten erscheinen lassen. Zunächst die „Gesangsszene" für Violoncello (mit Orchester- oder Klavierbegleitung, op. 35, D. Rahter, Hamburg und Leipzig): ein lyrisches Poem, ohne Überschwänglichkeit, aber echt menschlichen Gefühls voll in jeder Note und reich an musikalischen Schönheiten, ein Vortragsstück vornehmster Gattung und dankbar zugleich. Wesentlich andere Töne schlägt das „Phantasiestück" für Violine und

großes Orchester (auch mit Klavierbegleitung, op. 66, Richard Kaun, Berlin) an, eine Ballade, die herzbewegend von einem längst versunkenen „Es war einmal" erzählt und sich teils episch ausbreitet, teils dramatisch erhebt. Die hier und dort eingestreuten lyrischen Episoden kennzeichnen in ihrer schwellenden Melodik recht das sinnliche Leben der Poesie, darin der geistige Gehalt des Gedichtes dem bereitwillig empfangenden Gefühl nahe gebracht wird. Auch in diesem Fantasiestück bewährt sich die, Kauns gesamten Schaffen innewohnende Kraft ganz herrlich. Soloinstrument und Orchester (dieses noch durch schöne, farbenreiche Instrumentation belebt und gehoben, ohne an musikalischer Dezenz auch nur das Geringste zu verlieren) verbinden sich freiwillig und ohne die beiderseitige Selbständigkeit einzubüßen, miteinander. Der Sinfoniker hat hier bereits das Wort ergriffen. Noch oft werden wir ihm im Laufe unserer Darstellung begegnen.

Zunächst auf kammermusikalischem Gebiet. Verhältnismäßig spät, vor einigen Jahren auf der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins in Essen, ist der „Kommermusik-Komponist" Kaun gleichsam erst „entdeckt" worden. Sein Streichquartett in D moll machte damals gerade Furore — dem einen zur Freude, dem anderen zum Neide! Kauns Wirken auf diesem, alles Können, alle Stärke musikalischer Erfindungskraft erst ins rechte Licht stellenden Gebiete erfuhr eine ruhige, unausgesetzt nach oben führende Entwicklung. Eigenartig ist zuerst des Tonsetzers Handhabung des Formalen. Von Friedrich Kiels strenger Schule her ein absoluter Beherrscher über alle organischen Bildungskräfte, hat Kaun mit leiser, aber künstlerisch zufassender Hand die Form gemodelt, erweitert oder verkürzt, je nachdem es der ideelle Gedankeninhalt forderte. Der Gedanke allein formt bei ihm die äußere Gestaltung. Ist unser Meister in diesem Sinne völlig den Modernen zuzugesellen, so unterscheidet er sich doch andrerseits wesentlich von ihnen in mehreren wichtigen Punkten. Zunächst darin, daß er seiner Sprache wirklich melodische Gewandung verleiht. Mehr als bei vielen neueren Komponisten tritt in Kauns Kompositionen die Melodie als vornehmster und edelster Faktor wieder in ihre einstigen alten Rechte ein, jene Melodie, die aus der Tiefe des Menschenherzens erklungen ist und, wenn auch absolute Musik, doch immer Bestimmtes sagt und scharf umgrenzte Vorstellungeu im Hörer wachruft. Ferner ist Kaun ein hervorragender Harmoniker. Auch hier zeigt sich alles logisch und konsequent. Nirgends läuft es auf Überraschungen sonderbarer Art, auf Kniffe und Künstelei hinaus, die heute so oft und fälschlich als interessant und das Urteil beinahe allein begründend gelten möchten. Hand in Hand läuft hiermit Kauns Polyrhythmik, die nie verlegen im rechten Augenblick auch das der Situation entsprechend Gebilde findet. Betreffs der freien Formbehandlung sei hier auf das C moll-Klaviertrio (op. 58, C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig), auf jenes in B dur (op. 32), auf die Streichquartette in F dur und D moll (op. 40 und 41, Leipzig, Breitkopf und Härtel), das Quintett für Klavier und Streichinstrumente (D. Rahter, Leipzig), und auf das F dur-Oktett für Klarinette, Horn, Fagott und Streichinstrumente (op. 26, Richard Kaun, Berlin) verwiesen. Kaun verwendet hier die ein- und zweisätzige Form, läßt jedoch recht wohl eine Teilung erkennen, wobei in der unmittelbaren Verknüpfung einzelner Unterabteilungen zu einem Ganzen ein eigentümlicher Reiz entsteht. Die beiden anderen Kammermusikwerke, das (3.) Streichquartett (C moll, F. E. C. Leuckart in Leipzig) und das Fis moll-Streichquintett (op. 39, Richard Kaun, Berlin), beanspruchen dagegen vier ziemlich weit ausgesponnene Sätze. Nicht scharf genug kann hier immer wieder betont werden, daß unseres Meisters Schaffen auf dem Gebiete der Kammermusik einen prinzipiell maskulinen Zug aufweist, eine Urkraft seltenster Art, und daß auch die von zarter Lyrik durchhauchten Sätze und Episoden niemals von jener eklen, sinnlichen Sentimentalität berührt sind, die vielen heute als echte Gefühlsäußerung gilt.

Das eben Gesagte findet auch Anwendung auf die sinfonischen Orchesterwerke Kauns. Wie der Tonpoet in seiner Kammermusik durchaus für die betr. Instrumente denkt, ganz speziell für sie schreibt, dadurch also die schönsten und charakteristischsten Klangwirkungen hervorbringt, so sind auch seine Instrumentalwerke großen Stils a priori orchestral gedacht. Wieder findet sich hier ein unterscheidendes Merkmal. Es fällt kaum gar nicht ein, Saxophons und anderes Gebläse zu neuem Leben zu erwecken, oder eine große oder kleine Trommel mit der Besenrute streichen zu lassen, nur um verblüffende Klangeffekte und -kombinationen hervorzubringen. Im Gegenteil, er beschränkt sich unter Hinzunahme einiger Blasinstrumente und Harfen, auf das Beethovensche Orchester und gelangt auch so nicht nur zu schönen sondern auch zu ganz eigenartigen, immer aber vornehmen Klangreizen. In der Form folgt Kaun den von Liszt angebahnten Wegen; nicht die viersätzige Sinfonie, sondern die freiere sinfonische Dichtung auf programmatischer Basis ist seine Domäne. Aus früherer Zeit gehören hierher die durch ein schönes Poem von Wilhelm Müller inspirierte, gleichnamige Dichtung „Vineta" (op. 16, Richard Kaun, Berlin) und der sinfonische Prolog zu Hebbels „Maria Magdalena" (op. 44, C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig), der durch sehr scharfe, zuweilen unerbittlich harte Accente ein ausgesprochen dramatisches Gepräge erhielt. Als Lyriker begegnen wir Kaun in den zwei sinfonischen Dich-

tungen nach Longfellows „Lied von Hiawatha“ (op. 43, No. 1 Minnehaha, No. 2 Hiawatha, D. Rahter, Hamburg und Leipzig). Persönliche, im Laufe des Lebens in den Vereinigten Staaten empfangene Eindrücke und poetische Momente Longfellows selbst hießen Kaun hier ein Fragment aus „Der indianischen Edda“ in Musik setzen. Landschaftliche und seelische Stimmungen scheinen hier ineinander zu fließen oder sich zu begegnen und zu ergänzen. Was der Autor darbietet, sind Idyllen in ziemlich weit gespanntem Rahmen, die dem Vordichter auf subtilste Weise nachgedichtet, ihm mit dem seelischen Ohre abgelauscht sind. Beide Kompositionen dokumentieren in weit höherem Maße als die eben vorher genannte Kaunsche Eigenart. — Von der Natur und ihren Wirkungen und Beziehungen auf den Menschen wandte sich der Künstler zur Charakterisierung des menschlichen Individuums selbst in der sinfonischen Dichtung „Sir John Falstaff“ (op. 60, Ries & Erler, Berlin). Der sektvertilgende Ritter und in ewigem Pump lebende Kneipbruder ist eine jener Gestalten der Weltliteratur, die jedermann kennt, die ohne weiteres Bemühen schon bei Nennung des Namens in festen Umrissen vor unserm geistigen Auge stehen. Deshalb unterließ Kaun auch die Angabe eines eigentlichen Programms; er will nur anregen, den Hörer zu geistiger Mitarbeit veranlassen, sich den klassischem Ritter selbst vorzustellen. Hier ist ein prächtiger Wurf gelungen! Kauns Thematik ist unmittelbar aus Shakespeares göttlichem Humor konzipiert und die Kunst musikalischer Charakterisierung feiert einen wahren Triumph, indem sie Sir John mit seinen mannigfachen Eigenschaften, wohl meistens schlechte, mindestens aber immer lächerliche, vorführt. Auch der gewandte, feinfühlige Instrumentator hat in dieser Partitur sich ausgezeichnet. Die überaus reiche kontrapunktische Kunst des Tonsetzers zieht in ihrer fein mosaikähnlichen motivischen Arbeit eine besonders interessante, zuweilen mit minutiöser Feinheit ausgeführte Orchestrierung nach sich. — Als letzterschienenes Werk seien die Sechs Originalkompositionen für kleines, bezw. Streichorchester (op. 70, Fröhliches Wandern, Idyll, Albumblatt, Variationen, Elegie und Rondo; Verlag von Chr. Friedrich Vieweg in Berlin-Groß Lichterfelde) genannt. Es ist eine wahre Freude, Kaun hier bei so intimem Musizieren anzutreffen. Diese sechs Stücke haben obendrein noch insofern einen erzieherischen Wert, als sie klar zeigen, wieviel mit so einfachen Mitteln erreicht werden kann in einer Zeit, die ohne 22zeiliges Partiturformat nicht auskommt! Die Stücke sind von ganz eigenartig melodischem Reize, einschmeichelnd und doch völlig apart, einfach und voll harmonischer Finesse, klangschön ohne alle Mühe. Die entzückenden Sachen werden gewiß bald ihren Weg machen; um so schneller und sicherer als sie eben allen Orchestern zugänglich sind. — Um Kauns Wirken auf instrumentalem Gebiete abschließend darzulegen, bedarf es noch des kurzen Hinweises auf die, das op. 62 bildenden beiden Werke für Orgel (Introduktion und Doppelfuge D moll und Fantasie und Fuge C moll, C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig), worin der Komponist sein mühelos waltendes Talent in der strengen Form glänzend dartut und vor allem auch als einer der kühnsten modernen Harmoniker auftritt.

Als Komponist auf dem Gebiete des Chorgesangs führte sich Kaun sehr bald und nachdrücklich ein mit dem „Normannenzug“ (für Männerchor, Baritonsolo und Orchester, op. 20 Leipzig, Breitkopf und Härtel), einem großzügigen, an vornehm glänzenden Effekten reichen Werke. In derselben Besetzung (jedoch für gemischten Chor) erschien später die sinfonische Dichtung „Auf dem Meer“ (op. 54, D. Rahter, Hamburg und Leipzig) nach einer Dichtung von J. H. Mackay, von melodischer Poesie erfüllt und hochbedeutend durch die prächtige, verschiedene Phasen durchschreitende Schilderung des Naturlebens. Im gleichen Verlage veröffentlichte Kaun zwei Gesänge für gemischten Chor (op. 45, mit kleinem Orchester oder Klavier), deren Klangschönheit und künstlerische Ökonomie sie vor manchen anderen vorteilhaftest unterscheidet. Und als entschiedene Bereicherung der Literatur für Frauenchor mit Klavierbegleitung müssen hier noch ehrenvoll genannt werden „Mondnacht“ (op. 4, Berlin, Richard Kaun) und die Chöre des op. 52 (Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger), jene vier-, diese dreistimmig. Letzterer Verlag brachte auch Vier Männerchöre (op. 65) und früher erschienen (bei D. Rahter in Hamburg und Leipzig) vier Männerchöre op. 36, die durch vollendeten Ausdruck und schöne Form sehr beachtenswert erscheinen.

In auffallender Weise beginnt jetzt, nach langem Harren, der Lyriker Kaun sich die Konzertsäle zu erobern. Seine Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung erschienen bei Richard Kaun in Berlin (op. 5, 15, 24, 27 und 68), bei D. Rahter in Hamburg und Leipzig (op. 37, 46, 47, 48 [Duetten], 49 und 51), bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig (op. 53, 55, 59 und 61), bei Ries & Erler in Berlin (op. 63) und bei Chr. Friedrich Vieweg in Berlin-Groß-Lichterfelde (op. 69). Bei aller Energie künstlerischen Wollens und Empfindens ist Kaun doch eine fein abgestimmte, dichterische Natur. Von großem Interesse ist es, seine Entwicklung vom einfachen lyrischen Genrestück an bis zu dem vielfach differenzierten Seelengemälde hin zu verfolgen. Nicht vom äußeren Umkreise menschlicher Existenz her, sondern aus der Mitte echten und tiefen Empfindens baut sich die Kaunsche Lyrik auf. Spricht sich unseres Ton-

setzers vornehme Denkart schon in der Wahl der dichterischen Produkte aus, so tritt anderenteils seine Vertonung des jeweiligen Stimmungszustandes als Miterlebnis und musikalische Empordichtung auf. Was vor ihm der Dichter sagte und wollte, klingt leicht und mühelos in ihm wider. Zu betonen ist hierbei, daß der Künstler immer im Rahmen der Kunstart, eben der lyrischen bleibt, und niemals in nur äußerlich effektvoller Weise darüber hinausgeht, daß er von richtigem Stilgefühl geleitet, der Melodie als solcher einen breiten Raum gönnt, ohne daß die Charakteristik etwas einbüßt oder die Klavierbegleitung ohne eigenes Interesse und wirkliche musikalische Bedeutung sei. Die Folge dieser Vorzüge ist daß, wie leicht statistisch nachzuweisen wäre, Kaun jetzt zu „den viel gesungensten" deutschen Lyrikern gehört.

Eine an sich so impulsive Natur wie jene Hugo Kauns mußte sich ganz natürlich hingezogen fühlen zur Oper, zum musikalischen Drama, um alle die ihn bewegenden starken Empfindungen und gegensätzlichen Regungen wirkliche Gestalt und Verkörperung gewinnen und annehmen zu lassen. Das erste veröffentlichte Werk dieser Art ist die einaktige tragische Oper „Der Pietist" („The ring of fate" von Wilhelm Drobegg, Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig), ein Werk stark veristischer Tendenz, obwohl vor Mascagnis „Sizilianischer Bauernehre" entstanden. Das Sujet ist ein Kriminalfall und behandelt die Entdeckung eines vor langen Jahren begangenen Mordes. Der englische Titel ist sicherlich der passendere, denn in der Tat schließen sich die aus Liebe und Haß gleicherweise hervorgegangenen Geschehnisse eng zu einem Ringe zusammen. Die an sich schaurige und abstoßende dichterische Vorlage ist reich an seelischen Affekten guter und schlimmer Art und bietet dem Komponisten reichliche Gelegenheit zu ausgiebiger musikalischer Illustration. Wie in Kauns sinfonischen und lyrischen Produktionen spielt auch in dieser Oper das melodische Moment keine kleine Rolle, beeinträchtigt aber das Dramatische niemals. Mit festen Zügen ist die Gestalt des Pietisten, des nun endlich entlarvten Mörders, gezeichnet und auch die beiden zwei anderen (weiblichen) Personen sind in jeder Beziehung wirklich gegenwärtig und leibhaftig aus dem Leben des Tages herausgegriffen. Große und echt dramatische Steigerungen erzielt Kaun durch die rege Anteilnahme des Chors, der, häufig geteilt, dann wieder als Ganzes oft in die Handlung eingreift. Mittelst seiner eminenten musikalischen Satzkunst gelangt Kaun hier zu einer wahrhaft psychologischen Behandlung der Chormasse.

Ein Überblick über Kauns gesamtes bisheriges Schaffen führt zur Kenntnis, daß dieser hochbegabte Tonsetzer zu einer mittleren Gruppe musikalischer Autoren gehört. Sein künstlerisch gesunder Sinn hält ihn vor hypermodernen Ausschreitungen zurück und sein so schöpferisches potenziertes Naturell weist ihn immer wieder auf das wahrhaft Musikalische als einziges Heil hin. „Ein richtiger Komponist muß immerfort schreiben", sagte er einmal zum Verfasser des vorliegenden Essays, „aber die Musik muß ihm auch immer aus dem Herzen kommen." Auch ist darauf hinzuweisen, daß der kühne Harmoniker damals im fernen Westen von Strauß nur die Bläser-Serenade kannte, als er sein Oktett und seine Dichtung „Auf dem Meer" schrieb, wohl aber die Harmonielehre †Bernhard Ziehns mit größtem persönlichen Nutzen studiert hatte. Und wie sehr der Mensch Mitarbeiter des Musikers war, bezeugt eben jenes, unter dem beängstigenden Eindruck, ein geliebtes Kind durch den Tod zu verlieren, geschriebene Oktett. Der zweite Satz des ersten Streichquartetts ist dem Gedächtnisse des beim Untergange der „Elbe" (1897) freiwillig in den Tod gegangenen Kapitäns von Gössel gewidmet. So ließe sich noch mancherlei anführen. Kauns Werke stellen sich in Goetheschem, also wahrhaft künstlerischem Sinne als Gelegenheitsgedichte dar, aus dem Leben heraus erfunden und empfunden und für das Leben selbst geschrieben.

Berühmte Thomaskantoren und ihre Schüler.

Von **Adolf Prümers.**

I

Der Thomanerchor zu Leipzig, im 13. Jahrhundert im Augustinerkloster Sankt Thomas gegründet, erreichte erst in späteren Jahrhunderten einen höheren Grad künstlerischer Vollkommenheit. Gleichzeitig mit dem Gedeihen des Instituts erlangte auch der Posten des Thomaskantors eine wachsende Bedeutung und die Berufung in dieses Amt galt seit Bach als eine Ehrung, die selbst Titel und Orden aufzuwiegen im stande war.

Der erste Thomaskantor, der uns durch die Ceschichtskunde überliefert wurde, ist *Georg Rhaw*. Um das Jahr 1488 zu Eisfeld a. d. Werra geboren, bekleidete Rhaw den Posten eines Kantors (Sängers) an St. Thomas von 1519—1520. Er starb am 6. August 1548 zu Wittenberg und hinterließ an theoretischen Schriften vor allem das Enchiridion musices ex variis musicorum libris depromptu; Leipzig 1518.

Erst vom Jahre 1531 ab ist eine lückenlose Aufzählung aller Thomaskantoren bis auf die Neu-

zeit möglich. Der Erste aus dieser langen Reihe eines künstlerischen Stammbaumes ist *Johann Hermann* (auch Herrmann). In Zittau geboren, war Hermann von 1531—1536 Thomaskantor. Er starb 1593 in Freiberg in Sachsen. Auf Grund eines alten Kataloges der früheren Bibliothek in der Kathedrale zu Brüssel gab er einige im 19. Jahrhundert beliebte italienische Tänze heraus, die gravitätischen Charakters waren und Paduanen (italienisch padovane) hießen.

Sein Nachfolger war der in Seyda geborene und 1564 zu Großschirma verstorbene Pfarrer *Wolfgang Jünger*, der bis 1540 an St. Thomas amtierte.

Ihm folgte der Baier *Ulrich Lange*, der 1549 im Thomaskantorat starb. Von ihm stammt ein fünfstimmiger Gesang: „Sunt duo saepe dies", der „Udalricus Langius" gezeichnet ist.

Wolfgang Figulus (Töpfer), in Naumburg geboren, bekleidete das Thomaskantorat bis Lätare 1551, an welchem Tage er das Kantorat an der Fürstenschule zu Meißen, verbunden mit der 4. Lehrerstelle, erhielt. Von seinen Kompositionen seien Psalm 111 und ein achtstimmiges „Herrgott, dich loben wir" genannt. Figulus starb in Meißen um das Jahr 1591.

Es folgen der in Brüx geborene *Melchior Heyer*, von 1553—1564 Thomaskantor, und der in Cleberg geborene und durch Herausgabe von Tänzen, Paduanen u. a. bekannte *Valentin Otto* (auch Ottho), der von 1564—1594, also volle 30 Jahre Kantor an der Thomasschule war.

Der erste, hervorragende Thomaskantor war der berühmte Gelehrte und Musikschriftsteller Kalwitz. Zu Gorsleben (Merseburg) am 21. Februar 1556 geboren, ward Kalwitz, der seinen Namen in *Sethus Calvisius* umwandelte, 1572 Kurrende-Schüler in Magdeburg und kam 1580 nach Leipzig, wo er 1581 Repetent am Paulinerchor wurde. 1582 siedelte er als Kantor nach Schulpforta über und kehrte 1592 nach Leipzig zurück. 1594 wurde er zum Thomaskantor ernannt, in welcher Stellung er am 24. Nov. 1615 starb. Calvisius war neben seinen musikalischen Ämtern in der Mathematik und in der Astronomie bewandert. Als Musiker folgte er dem Beispiele des württembergischen Hofpredigers Osiander, der die Choralmelodie in die Oberstimme verlegte (Choralbuch 1586), und dieser Form verschaffte Calvisius allgemeine Gültigkeit. Von seinen Kompositionen seien genannt: „Kirchengesenge vnd geistliche Lieder Dr. Lutheri u. a. .... mit 4 Stimmen contrapunctweise richtig gesetzet von Sethus Calvisius" und „Ausserlesene teutsche Lieder der meisten theil aus des Kgl. Propheten Davids Psalterio gezogen, neben etlichen andern geistlichen und anmütigen politischen Texten, mit 3 Stimmen zu singen." Besonders aber sind es die theoretischen Werke in lateinischer Sprache, die seinen Namen berühmt machten. Von diesen seien genannt: „Compendium musicae pro incipientibus conscriptum (Leipzig 1602)" und „Musicae artis praecepta nova et facillima (Jena 1612)".

Ihm folgte im Amte *Johann Hermann Schein*, am 20. Januar 1586 zu Grünhain in Sachsen geboren. 1608 bezog er die Universität Leipzig, nach vier Jahren wurde er Hauslehrer und Hausmusikdirektor, bis ihn Herzog Ernst in Weimar am 21. Mai 1615 zu seinem Hofkapellmeister ernannte. Schon im September 1616 kehrte er nach Leipzig zurück und übernahm das Kantorat der Thomasschule, das er bis zu seinem Tode (19. Nov. 1630) verwaltete. Seine heute noch unvergessenen Choralmelodien „Wer Gott vertraut", „Ach Herr, mich armen Sünder", „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güte" zeichnen sich durch eine echt lyrische, oft mächtig wirkende Melodik und durch Wohllaut und Gemütstiefe aus.

Der nächste Thomaskantor war *Tobias Michael*, geboren zu Dresden am 13. Juni 1592. Nach einer Studienzeit in Wittenberg und Jena wurde Michael 1619 Kapellmeister an der Neuen Kirche in Sondershausen. Der bald darauf ausbrechende große Brand der die Kirche und die Stadt in Flammen setzte, zwang den Kapellmeister, Kanzleidienste bei Graf von Schwarzburg und Hohenstein anzunehmen. Am 26. April 1631 erfolgte seine Ernennung zum Thomaskantor in Leipzig, wo er am 26. Juni 1657 starb. Von seinen Kompositionen sei genannt: „Musikalischer Seelenlust Erster Theil, darinnen ausserlesene vnd aus H .... Schrift gezogene Glaubens-Seufftzerlein, Andacht vnd Frewde, auf Madrigalische Art und 5 Stimmen vnd jhren Bass. 1635."

Das Thomaskantorat hat zu Zeiten nicht nur weise, sondern auch hochbetagte Männer an der Spitze gehabt und so gab man ihnen Adjunkte und Stellvertreter an die Hand, um die alten verdienten Kräfte zu erhalten. Solche Hilfslehrer und Collaboratoren hatte man mehrere, der erste Collaborator hieß „Baccalaureus funerum" und bezog ein vierteljährliches Gehalt von nur fünf Gulden. Trotzdem war dieser Posten gesucht, da sein Inhaber als Chorregent bei Leichenbegängnissen großen Nebenverdienst erzielte. Auch Tobias Michael hatte einen Stellvertreter. Es war dies der ihm eng befreundete *Johann Rosenmüller*, der in Oelsnitz im Vogtland geboren und 1684 zu Wolfenbüttel verstorben ist. 1640 war er Student in Leipzig, wo er von 1642—1655 als Collaborator und Hilfslehrer an der Thomasschule wirkte. Seine Verhaftung wegen unsittlichen Handlungen an Schülern vereitelte alle Hoffnungen auf die Stelle des Thomaskantors und er entfloh nach Hamburg. Von seinen Kompositionen seien genannt: „Paduanen, Alemanden, Couranten, Balletten, Sarabanden mit 3 Stimmen und ihrem Basso pro org. gesetzet von Johann

Rosenmüller. Leipzig 1645" und „Studentenmusic (60 Stück), darinnen zu befinden Allerhand Sachen mit 3 und 5 Violen, oder auch anderen Instrumenten. Leipzig 1645".

Auf Tobias Michael folgte *Sebastian Knüpfer* (auch Knüpffer), der am 6. Sept. 1633 zu Aschen im Vogtlande geboren wurde. Er besuchte die Schule in Regensburg; in den Leipziger Ratsakten ist er als Bassist bezeichnet. 1657 wurde er Thomaskantor, 1675 trug man ihm das Kantorat in Hamburg an. Er starb am 10. Oktober 1676 zu Leipzig. Von seinen Kompositionen sind die Leichengesänge allein schon wegen ihrer originellen Titelaufschriften bemerkenswert. Da liest man z. B.: „Das verstimmte Orgel-Werk des menschlichen Lebens, welches bei der volkreichen Leichen-Bestattung des Herrn .... in einer Trauer-Ode dargestellet das Collegium Musicum."

Am 19. März 1677 wurde *Johann Schelle* als Thomaskantor eingeführt. Geboren zu Geisingen (Meißen) den 6. Sept. 1648, fand Schelle bei dem Leipziger Organisten Gerhard Preis Wohnung, Kost und musikalische Förderung. Von hier aus ging er als Kantor nach Eilenburg, wo ihn die Wahl zum Thomaskantor traf. Er starb in diesem Amte am 10. März 1701.

Einer der bedeutendsten Kantoren vor Bach und dessen unmittelbarer Vorgänger im Kantorat der Thomasschule ist *Johann Kuhnau,* am 6. April 1660 zu Neugeysing (Kreis Dresden) getauft. 1682 bezog er die Universität Leipzig. Eine Festmusik, die er 1684 dem Churfürsten Johann Georg von Sachsen anläßlich seines Besuches der Leipziger Messe widmete, wurde Veranlassung, daß er zum Organisten an der Thomaskirche ernannt wurde. 1700 erfolgte seine Berufung zum Universitätsmusikdirektor und am 6. Mai 1701 wurde er an die Spitze der Thomaskantorei gestellt, wo er bis zu seinem Tode (5. Juni 1722) segensreich wirkte. Kuhnau ist der Schöpfer der modernen dreisätzigen Sonate (Allegro, Adagio, Rondo). Von seinen Werken seien genannt: „Musicus vexatus oder der wohlgeplagte, doch nicht verzagte, sondern jederzeit lustige Musicus instrumentalis. In einer anmuthigen Geschichte vor Augen gestellt von Cotola, dem Kunst-Pfeifer-Gesellen", ferner „Der musikalische Quacksalber. Dresden 1700", ferner: „Musicus magnanimus oder Pancalus, der grossmüthige Musikant, in einer sehr lustigen, anmuthigen, unerdichteten und mit schönen Moralien durchspickten Geschichte, vorgestellet von Mimnermo, des Battali guten Freunde", endlich: „Der wahre Virtuose und glückselige Musicus." Außer zahlreichen Kantaten, Sonaten und Orgelstücken interessiert eine Klavierschule: „Neuer Clavier Ubung Erster Theil. Allen Liebhabern zu sonderbarer Annehmlichkeit auffgesetzet und verleget von Johann Kuhnauen. Leipzig 1695." —

Die durch den Tod Kuhnaus erledigte Kantorstelle umwogte in ihrer Vakanz ein heftiger Kampf. Es meldeten sich drei gleichgeniale Bewerber: Telemann, Graupner und J. S. Bach.

Georg Philipp Telemann, am 14. März 1681 zu Magdeburg geboren, war schon während seiner juristischen Studien in Leipzig 1701 beauftragt worden, alle 14 Tage für die Thomaskirche eine Kirchenkantate zu setzen, wofür er ein erkleckliches Legat erhielt." 1704 gründete er das „stehende Musikkollegium" zu Leipzig. 1721 wurde er Kantor und 4. Schulkollege am Johanneum zu Hamburg. 1722 führte er nebenher die Aufsicht über die Oper. In der Bürgerschaft erhob sich deshalb ein Zwist; man wollte nicht zugeben, daß der Kirchenmusikdirektor für jährlich 300 Taler Opern lieferte. Um diesen unerquicklichen Verhältnissen zu entfliehen, bewarb sich Telemann um das Thomaskantorat. Aber der Hamburger Senat behielt den berühmten Mann und beließ ihm die zwitterhafte vielschreibende Betätigung in Oper und Kirche, was die völlige Zersplitterung und den Ruin dieses zweifellos begabten Talentes zur Folge hatte. Telemann starb am 25. Juni 1767 in Hamburg.

Der zweite Rivale, *Christoph Graupner,* wurde am 22. Februar 1687 in Hartmannsdorf bei Kirchberg in Sachsen getauft und starb am 10. Mai 1760 zu Darmstadt. Als Graupner sich um das Thomaskantorat bewarb, erhob Landgraf Ludwig von Hessen-Darmstadt Einspruch. Er wußte, was er an seinem Hofkapellmeister besaß; hatte er ihm doch sein Gehalt erhöht und seiner Gattin eine Witwenpension sowie seinen Söhnen eine angemessene Versorgung versprochen. Selbst die Schulden seines Hofkapellmeisters in Höhe von 3100 Gulden hatte der Herzog großmütig bezahlt. Grauper verzichtete und so war für Bach der Weg geebnet. Aber auch Bach hatte seine Bedenken. Nur ungern gab er seine Stelle in Köthen auf; es behagte ihm nicht, vom Kapellmeister zum Kantor herabzusteigen. Auf Zureden seiner Freunde jedoch reiste er anfangs Februar 1723 nach Leipzig, wo er am 7. Februar die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" aufführte. Da seine beiden Rivalen resignierten, wurde *Johann Sebastian Bach* zum Thomaskantor gewählt. Die ungewöhnlichen Geistesfähigkeiten dieses Genies verliehen dem Amte einen nie verlöschenden Nimbus. Der größte Orgelspieler, der unübertroffene Kontrapunktist hat diesen Posten durch seine Arbeit geweiht und dadurch allen Kantoren in Stadt und Land ein anfeuerndes Beispiel von echter Berufstreue und hohem Künstlertum hinterlassen. Auf Felix Mendelssohns Veranlassung wurde ihm 1842 in der Nähe der Thomaskirche ein Denkmal errichtet.

Bachs Nachfolger wurde *Gottlob Harrer.* Er verlebte seine Jugend in Italien, ließ sich in Leipzig nieder, wo er von 1750—1755 Thomaskantor war

und starb 1755 in Karlsbad, als er auf Reisen war. Er besaß eine reiche Bibliothek, doch sind seine Kopien von Originalen nicht einwandsfrei, da er den älteren Werken eine Instrumentalbegleitung willkürlich hinzufügte oder aber, wenn diese vorhanden war, die Anzahl der Instrumente nach Gutdünken vermehrte. Von theoretischen Werken sei genannt: „Specimen contrapuncti duplices in octava etiam in decima convertibilis". Außerdem schrieb er 18 Sinfonien, Sonaten und das Oratorium „La morte d'Abel".

Sechs Jahre nach dem Tode des großen Sebastian wurde dessen Schüler *Johann Friedrich Doles* zum Thomaskantor ernannt. Am 23. April 1715 zu Steinbach bei Schmalkalden geboren, studierte Doles in Leipzig Theologie und musikalische Theorie. 1744 wurde er Kantor in Freiberg in Sachsen, das er am 30. Januar 1756 mit Leipzig vertauschte. 1789 wurde er als Thomaskantor pensioniert; er starb am 8. Febr. 1797 zu Leipzig. Außer zahlreichen Liedern, Chorälen, Psalmen und Passionsmusiken schrieb er die Kantate „Ich komme vor Dein Angesicht", Text von Gellert, Mozart gewidmet. Im Leben Mozarts spielt Friedrich Doles insofern eine Rolle, als Mozart 1789 auf seiner Reise nach Berlin in Leipzig ein Konzert in der Thomaskirche gab, für dessen Genuß ihm „Vater Doles" mit dem Vortrag einiger Bachschen Motetten durch den herrlich geschulten Thomanerchor dankte. Doles ist auch ein lebender Beweis dafür, wie geplagt so ein Kantor und Schulkollege bei dem oft recht niedrigen Gehalte war. Pedanterie und Genialität kämpfen da beständig um das Monopol und über schöpferischen Ideen vergißt man leicht die Erfüllung der vielseitigen Schulpflichten. 1749 entspann sich ein Streit zwischen Doles und seinem Rektor Bidermann. Doles hatte durch die Aufführungen eines Singspiels 1500 Taler erzielt, als ihm der Rektor 30 Taler Honorar anbot, um das Kassenstück zu erwerben. Doles dankte und nun veröffentlichte Bidermann eine Schmähschrift über die Musiker, die ihrerseits mit Gegenschriften antworteten. Ähnliches sehen wir später bei Hiller und dessen Rektor Fischer. Doles veröffentlichte auch „Singbare und leichte Choralvorspiele für Lehrer und Organisten auf dem Lande und in den Städten. Leipzig 1794."

Johann Adam Hiller, der Nachfolger von Friedrich Doles, wurde am 25. Dez. 1728 zu Wendisch-Ossig bei Görlitz geboren. Er besuchte die berühmte Kreuzschule in Dresden, erhielt von Homilius Klavierunterricht und ließ sich nach Vollendung der juristischen Studien in Leipzig nieder. 1775 und 1776 gründete er verschiedene Konzertunternehmungen, deren Händel-Aufführungen in Leipzig, Berlin und Breslau seinen Namen berühmt machten. Auch das Leipziger Stadttheater, für das er eine Reihe einst beliebter komischer Opern schrieb, verdankt ihm eine Blütezeit. Am 30. Juni 1798 wurde er dem alternden Vater Doles als Stellvertreter zuerteilt und am 8. Februar 1797 fiel die Wahl zum Thomaskantor auf ihn. Nun entfaltete er auch auf kirchlichem Gebiet eine reiche Tätigkeit. Von seinen Kirchenmusiken ist besonders der 100. Psalm berühmt geworden. Er veröffentlichte auch ein „Allgemeines Choral-Melodienbuch für Kirchen und Schulen, auch zum Privatgebrauche, in vier Stimmen gesetzt zur Bequemlichkeit der Orgel- und Clavierspieler auf zwo Linien zusammengezogen mit Bezifferung des Generalbasses. Leipzig 1793." Hiller konnte sich mit seinem Rektor Fischer absolut nicht vertragen; stets gab es Ärger und da ist es kein Wunder, daß Hiller sich eine rauhe, polternde Art angewöhnte, obgleich er im tiefsten Grunde seines Herzens eine edle Seele war, an der ein jeder einen Helfer bis zum eigenen Darben und einen treuen Berater fand. Hiller starb am 16. Juni 1804 zu Leipzig. 1832 wurde ihm auf der Westseite der Thomasschule ein Denkmal errichtet.

Zum Nachfolger wurde *August Eberhard Müller* ernannt. Am 13. Dez. 1767 zu Nordheim (Hannover) geboren, genoß A. E. Müller den Unterricht des Bückeburger Bach (Christian Friedrich Bach, der neunte Sohn des Sebastian Bach). 1794 wurde er Organist an der Nikolaikirche zu Leipzig und sein glänzendes Klavierspiel verhalf ihm am 2. Sept. 1800 zu dem Posten eines Adjunkten Adam Hillers 1804 rückte Müller in die Stelle des Thomaskantors ein, von der er sich im Dezember 1809 wieder verabschiedete. 1810 siedelte er als Hofkapellmeister nach Weimar über; dort starb er am 3. Dez. 1817. Von Müllers zahlreichen Kompositionen sind die 18 Sonaten, Sonatinen, 3 Klavierkonzerte und die Kadenzen zu 8 Mozartschen Konzerten mit Unrecht in Vergessenheit geraten.

1810 folgte *Johann Gottfried Schicht* in den ehrenvollen Leipziger Ämtern. Zu Reichenau bei Zittau am 29. Sept. 1753 geboren, bildete er sich neben seinen Universitätsstudien in Leipzig zum Theoretiker und Pianisten aus, leitete von 1780 bis 1785 die Gewandhauskonzerte, gründete die Singakademie, wurde Organist der Neukirche und 1810 Kantor von Sankt Thomas. Mit Übernahme dieser Stellung verzichtete er auf alle bisherigen Nebenämter. Von seinen Oratorien ist „Das Ende des Gerechten" das beste Werk; an Choralmotetten sind zu nennen: „Nach einer Prüfung kurzer Tage", „Herzlich lieb hab' ich dich, Herr" und „Veni sancte spiritus".

Lose Blätter.

Bayreuther Erinnerungen.

Von Louise Pohl.

Ende Juli war ein Vierteljahrhundert verflossen seitdem wir zum ersten Male des Meisters Schwanengesang — seinen „Parsifal" in dem Festspielhaus in Bayreuth gehört haben. Noch sechs Jahre und „Parsifal" wird aufgehört haben „Eigentum" von Bayreuth zu sein. Ein Vierteljahrhundert — eine lange Zeit! Wie viele sind seitdem heimgegangen — zur grofsen Armee, dahin woher keiner mehr zurückkehrt! — — Alte Erinnerungen werden wach, man gedenkt der Toten und auch der Lebenden!

Wie so ganz anders war es doch damals als, der Meister noch lebte, und seine Getreuen sich um ihn scharen konnten!

Das war im Jahre 1876 noch weit mehr der Fall wie später. Zu den wenigen Vorstellungen der „Nibelungen" kamen sie alle zusammen, die sich zu den Verehrern des Bayreuther Meisters rechnen durften; ein Zerspalten und sich Verteilen wie in den späteren Jahren war damals ausgeschlossen. Wer es äufserst möglich machen konnte, kam eben von Anfang an, denn alle wollten sie bei der Eröffnung dabei sein.

Sogar Kaiser Wilhelm der Grofse war gekommen, und sein Erscheinen hat Bayreuth erst die rechte Weihe erteilt. Am Nachmittag des 12. August hielt er seinen feierlichen Einzug, ein Triumphzug zu Ehren der deutschen Kunst. Am Abend fand für einige Auserlesene Empfang beim Grafen und der Gräfin Schleinitz statt.

Die Gäste wurden vom Grafen und der Gräfin freundlichst begrüfst. Die Gräfin, damals eine schöne jugendliche Erscheinung, geistvoll, lebendig und sehr fein musikalisch gebildet, machte die Honneurs.

Viele die zur Kunst gehörten, waren auf das liebenswürdigste von der Gräfin mit einer Einladung bedacht worden. Es waren schon ziemlich viele Gäste anwesend, und in den Salons fing es schon an bedenklich eng zu werden, als die Türe sich öffnete und Liszt mit der Baronin Meyendorff am Arm eintrat. Graf und Gräfin Schleinitz gingen ihm entgegen, es war als ob ein Fürst erschien.

Liszt schien davon nichts zu bemerken. In seiner feinen chevaleresken Manier gab er allen freundlich die Hand.

Nachdem der Meister die vielen Freunde und Schüler begrüfst hatte, frug ihn die Gräfin Schleinitz, ob man mit der Musik beginnen könne? Ihn zum Spielen aufzufordern wagte niemand; dafs man ihn am liebsten hörte, das wufste er ja.

„Wenn Sie befehlen sofort, liebe Gräfin"; sagte Liszt verbindlich. Er ging auf Sofie Menter zu, die auch da war, und forderte sie auf, mit ihm vierhändig zu spielen.

Ohne sich lange zu bedenken war die Künstlerin bereit, ihrem Meister zu folgen. Sie fragte nur: Was der Meister zu spielen wünsche?

Liszt blätterte in den Noten, die auf dem Flügel lagen, und legte den von Bulow arrangierten Huldigungsmarsch von Wagner auf. Es war eigentlich selbstverständlich, dafs mit Wagner begonnen wurde.

Liszt mit Sofie Menter am Flügel war wohl das Vollkommenste, das man hören konnte. Die Schülerin erriet nicht nur jeden Gedanken ihres Meisters, sondern sie vermochte ihn auch auszuführen. Wenn diese beide zusammen spielten, dann waren es zwei Seelen und ein Gedanke in Musik übertragen.

Liszt, galant wie immer, spielte den Bafs.

Nach Liszt und der Menter spielte Damrosch, eine seiner Violin-Kompositionen. Josef Rubinstein, der damalige Hauspianist in „Wahnfried", hatte ihn begleitet. Die Romanze die Damrosch gewählt hatte, war ursprünglich mit Orchesterbegleitung komponiert.

Jetzt trat Liszt auf Marianne Brandt zu und führte sie zum Klavier, und als er sah, dafs sie sein „Mignon-Lied" singen wollte, war er gleich bereit sie selbst zu begleiten.

Und nun wurde Mignons Sehnsuchtslied mit einer Poesie gesungen und gespielt, wie man es wohl niemals wieder hören wird. Die Sängerin legte ihre ganze edle Seele hinein, und Liszts Töne trugen sie empor, wie auf Adlerfittigen.

Die Brandt zitterte vor Erregung als sie geendet: das war auch kein Gesang mehr, das war eine Offenbarung! —

Liszt blieb am Flügel sitzen, und um der Sängerin Zeit zu lassen und sich zu erholen, spielte er eines seiner Lieblingsstücke, das herrliche „Cantique d'amour", diese wunderbare Hymne auf die Liebe.

Nach Liszt wollte natürlich niemand mehr spielen. Damrosch schlofs seinen Geigenkasten; selbst Sofie Menter hatte sich zurückgezogen.

Liszt der aber die musikalischen Honneurs machte, trat abermals auf Marianne Brandt zu und bat sie, ihm noch sein Lieblingslied zu singen.

Die Künstlerin war nicht im Zweifel, was der Meister meinte. Sie hatte schon die Noten mitgebracht, da er sehr oft dieses Lied, das eigentlich aufser ihr sonst niemand sang, verlangte.

Liszt begann mit Akkorden, die wie schwere Seufzer, sich der Brust entrangen, und die Sängerin sang langsam und düster:

Das Leben draußen ist verrauscht,
Die Lichter löschen aus, — — —

Der Gesang, die Begleitung und die Komposition versetzten alle Zuhörer in Entzücken.

Unter den vielen Liedern, die Lassen zum Liebling in den Konzertsälen gemacht hat, ist keines zu nennen, das an dies Lied heranreicht; und wohl gerade deshalb blieb es so lange unbemerkt.

Nachdem die Brandt geendet, ging man zum Souper das an kleinen Tischchen eingenommen wurde. Es wurde sehr lebhaft geplaudert, Liszt war natürlich wie immer wo er sich zeigte, der Mittelpunkt. Er war im Kreise seiner intimeren Freunde und Bekannte, bei bestem Humor, erzählte Anekdoten, lachte und scherzte.

Nach dem Souper bereitete die Gräfin Schleinitz Liszt eigenhändig seinen Grog aus Kognak, wie er ihn allabendlich trank.

Währenddem er gemütlich bei dem beliebten Getränke safs, forderte er nochmals Sofie Menter auf, noch etwas zu spielen.

Die Menter präludierte nicht lange, sie ging gleich ins Zeug und setzte zu Liszts unverkennbarer Freude, kräftig das D-moll des Conthuos aus Don Juan ein.

Bravo! rief Liszt seiner Lieblingsschülerin zu; das ist recht, das freut mich! — —

Und Sofie Menter, die zarte Frau mit den Sammtfingern und den Stahlgelenken, spielte die „Don Juan-Fantasie"

mit einer Kraft, einem Feuer, einer wahrhaft verwegenen Sicherheit, daſs man an die riesigen Schwierigkeiten dieses Stückes garnicht dachte.

Liszt war durch das Spiel der Menter so animiert worden, daſs er sich, ohne ein Wort zu sagen, nochmals ans Klavier setzte.

Nach längerem Präludieren begann er mit einem Schubertschen Walzer aus den „Soirées de Vienne". Er variierte ihn frei, knüpfte andere daran und verlor sich in Schubertschen Melodien, die er entzückend illustrierte. Zuletzt blieb er bei dem Divertissment hongrois stehen, und spielte den Marsch und den letzen Satz so wunderbar, wie man ihn von niemand sonst hören kann.

Liszt war eben unvergleichlich! — — Wenn man seine Feenhände über die Tasten gleiten sah, ohne daſs er jemals einen Blick nach ihnen warf, weil sie die richtigen Töne, den rechten Ausdruck immer von selbst trafen; wenn man seine wunderbaren verklärten Augen sah, mit ihrem visionären Ausdruck, als blickte er in eine andere Welt, und dann sein Spiel hörte, das wahrlich kein Klavierspiel mehr war, sondern eine neue Tonsprache, die man bis dahin noch nicht gekannt hatte — — dann war man selbst in eine andere Welt versetzt, und all die vielen Erdensorgen kamen einem so nichtig, so unbedeutend vor. Liszt war unwiderstehlich — selbst seine Gegner wie Hanslick und andere leugnen das nicht. Wie oft wurde er der „Rattenfänger von Hameln" genannt! Ich nannte ihn aber viel lieber den neuerstandenen Orpheus! — —

Sechs Jahre fanden keine Vorstellungen in Bayreuth mehr statt, und als es endlich soweit war, daſs das Festspielhaus aufs neue seine Pforten öffnete, so galt es dem letzten Werke des Meisters. Glücklicherweise ahnte keiner, daſs er in diesem Jahre zum letzten Male unter seinen Getreuen weilte.

Und doch war die Begrüſsung am Vorabend durch Wagner im Theaterrestaurant eine wehmütige.

Mit sichtlicher Bewegung und ergreifenden Worten die ebenso bedeutungsvoll waren durch das, was der Meister über Kunst und Künstler sagte, als durch das, was er, nur flüchtig andeutend, absichtlich nicht ausführte.

Er begann mit einem Rückblick, er erinnerte daran wie er auch vor sechs Jahren an gleicher Stelle zu seinen Freunden gesprochen habe, — aber seitdem habe er schweigen gelernt. Er erörterte weiter, wie seither sein Streben und Denken darauf gerichtet war, ein neues Werk zu schaffen. Aber die Hoffnungen, die er damals ausgesprochen, haben sich nur teilweise und viel langsamer erfüllt, als er geglaubt, und auch heute würden wir hier noch nicht versammelt sein — fuhr er fort —, wenn nicht sein hoher erhabener Freund, den er wohl kaum zu nennen brauche, ihm, als er fast erlahmen wollte unter der Schwere seiner Aufgabe, ein Vorwärts zugerufen, ein Machtwort gesprochen und durch seine groſsmütige Hilfe die Aufführungen ermöglicht hätte.

Nächst dem König, seien es einzig die Künstler — seine Künstler — denen er das volle Gelingen des Werkes verdanke; sie, die mit einer Begeisterung und Hingebung ohnegleichen, vom ersten bis zum letzten, ihre volle Kraft der schwierigen Aufgabe gewidmet; die ihn verstanden und ihm gefolgt seien, wie eben nur Künstler den Künstler verstehen könne. Dankbar erkenne er jede von auſsen gekommene Hilfe an, aber seine Freude, sein Stolz und seine Stütze, wären doch die Künstler. Denn nur durch sie wäre es ihm möglich gewesen, diese groſse Aufgabe zu bewältigen. Nur durch wahre Künstler kann die Kunst erhalten werden. Sie haben es bewiesen, daſs er keine Werke schuf, die man nicht verstehen, nicht bewältigen könne, — ihnen vor allen gebühre daher sein erster, sein wärmster Dank!

— „Nicht mir, sondern meinen Künstlern jubeln Sie zu" — rief der Meister, als alle Anwesenden sich erhoben, um ihm zuzujubeln. . . .

Ohne die Hilfe des erhabenen Freundes, der hohen Protektion des Königs, wäre „Parsifal" vor 25 Jahren unmöglich gewesen.

König Ludwig von Bayern stellte damals alle Kräfte und Mittel seiner Hofoper und Hofkapelle zur Verfügung und so kam es, daſs Hermann Levi, vom Verfasser des „Judentums in der Musik" zum Dirigenten seines allerchristlichsten Werkes, gewählt wurde.

Und der Meister hatte diese Wahl wahrlich nie zu bereuen gehabt. Hermann Levi, war nicht nur ein hochbegabter, selten liebenswürdiger Mensch, sondern auch ein bedeutender Dirigent und vorzüglicher Musiker. Er zählte durchaus nicht von allem Anfang an zu den Freunden des Bayreuther Meisters, erst später und ganz allmählich hat sich bei ihm die Umwandlung vollzogen.

Was Levi in späteren Jahren als Wagner-Dirigent geleistet, ist längst bekannt, und würde hier viel zu weit führen, erörtert zu werden.

Von verschiedenen Seiten wurde in letzter Zeit die Behauptung aufgestellt, Levi habe unter seiner Stammesangehörigkeit gelitten — die für ihn allerdings unlösbar war. Ich möchte das bezweifeln, da seine intellektuelle Befähigung viel zu groſs war, um an dergleichen Kleinigkeiten Anstoſs zu nehmen.

Hermann Levi hatte, wie alle Menschen, auch Feinde und Neider; und da sie dem prächtigen Menschen, den groſsen Dirigenten nicht offen entgegentreten konnten, so taten sie es versteckt, mit anonymen Briefen, die sie an Wagner richteten, und ihm darin den Vorwurf machten wieso er, als bekannter Antisemit dazu komme die Direktion des „Parsifal" einem Juden zu übertragen. Der Meister wuſste aber wen er erwählt hatte und lieſs sich nicht irre machen. Er hielt fest an dem Freunde und alle versteckte Böswilligkeit und Hinterlist konnte ihm nichts anhaben.

Der Vater von Hermann Levi, ein bedeutender Rabbiner, war zu der ersten Aufführung des „Parsifal" nach Bayreuth gekommen und verkehrte in der freundschaftlichsten Weise in „Wahnfried". Ich selbst hatte dort die Gelegenheit den alten, selten liebenswürdigen Mann kennen zu lernen.

Zwischen der ersten und zweiten Aufführung von „Parsifal" fand — wie schon im Jahre 1876 — groſser Empfang in Wahnfried statt. Alle Freunde und Verehrer des Meisters wurden dazu eingeladen. Franz Liszt machte gewöhnlich die musikalischen Honneurs, und mancher der nie Gelegenheit hatte, sonst Liszt, den Unerreichten, zu hören, dem wurde dort das Glück zu teil.

Mein Gatte, mit dem zusammen ich in Bayreuth gewesen war, muſste für einen Tag nach Baden-Baden zurück, und versäumte dadurch den Festabend bei Wagner. Ich ging allein hin; ich hatte mich mit Freunden verabredet, sie dort zu treffen, und erwartete sie in einem der Vorzimmer. Da ging eine Seitentüre auf und der Meister selbst trat ins Zimmer. Er kam gleich auf mich zu und begrüſste mich mit den Worten: „Ich bin Richard Wagner, das

glauben Sie mir wohl, ich möchte aber gerne wissen wer Sie sind?" „Ich bin die Frau von Richard Pohl", war meine Antwort. „Und wo ist Richard"? war seine Gegenfrage. „Der mufste auf einen Tag nach Baden-Baden zurück, ist aber zur nächsten ‚Parsifal'-Aufführung wieder hier, verehrter Meister". — „Er schaut wohl nach meinem Patchen?" frug Wagner weiter. „Wie heifst die Kleine?" Und als ich ihm erzählte, dafs sie Isolde heifse, war er erfreut darüber. Wagner selbst hatte sich kurz zuvordurch Frau Cosima, zum Paten unserer kleinen Tochter angeboten, wufste der grofse Mann doch, welche unendliche Freude er meinem Gatten damit bereitete.

Der Meister gab mir jetzt den Arm und führte mich selbst in den Salon, in dem uns Hermann Levi mit seinem Vater entgegen kam. Der Meister stellte mir Levis Vater vor und meinte, ihm könne er mich schon anvertrauen. Levis Vater war einer der liebenswürdigsten alten Herren die mir in meinem Leben begegnet sind. Hochgebildet, geistvoll und durchaus wohlwollend, unterhielt er sich den ganzen Abend mit mir. Ich war damals noch sehr jung — der alte Herr verstand es aber so vorzüglich meiner Jugend Rechnung zu tragen, so dafs ich diesen Abend in ‚Wahnfried" zu den interessantesten zähle, die ich erleben durfte.

Ob der alte Herr mit meiner Gesellschaft so zufrieden war, wie ich mit der Seinen — wage ich nicht zu entscheiden —, aber ganz unangenehm mufs sie ihm auch nicht gewesen sein, sonst hätte er trotz des Meisters Wunsch — nicht so tapfer stand gehalten.

Sâwitri, die Königstochter.

Dichtung in 3 Aufzügen von *Ferdinand Graf Sporck*, Musik von *Herman Zumpe*.

Erste Aufführung im Großherzoglichen Hoftheater zu Schwerin am 8. November 1907.

Sâwitri — Sâwitar — Divjasena — Párwata — der Medhyawald — lauter fremde Namen, die uns gar nichts besagen. Wie heimelten uns die einst auch fremden Rofsweifse, Schwertleite, Waltraute und Brünnhilde gleich an! Es ist nicht Fleisch von unserm Fleisch und Bein von unserm Bein, was uns in der neuen Oper auf der Bühne gegenübersteht. Mitzuleben und mitzulieben sind wir da, wenn sich ein Musikdrama vor unsern Augen abspielt. Aber was ist uns Sâwitri? Was sind uns die Gebräuche und Erlebnisse alter Bewohner des Pendschab? Gern liest man einmal die Legende von der Treue Sâwitris, wie sie die Sagensammlung Mahabharata uns aufbewahrt hat. Wird sie aber auf der Bühne dargestellt, so erscheint sie matt, und da keine Entwicklung und kein Zwiespalt, kein Kampf und kein Sieg, kurz, kein Leben, nichts allgemein Menschliches dargestellt wird, so beteiligt sich weder unser Herz, noch unser Gemüt an einer solchen Darstellung. Die reizvolle Sâwitri hat sich den schwärmerischen und zart empfindenden Sâwitar zum Gatten erwählt. Obschon der Götterbote verkündet, dafs er nach Jahresfrist sterben müsse, vermählt sie sich ihm doch. Am festgesetzten Tage verrichtet der Todesgott sein Werk an ihm. Sâwitri folgt dem heimkehrenden Gotte Jama durch die Wolken bis zum Sonnenkreise und klagt um den Verlorenen und bittet um seine Erweckung. Da sagt ihr endlich Jama: „Du hast des Schmerzes Weihekufs empfahn, gehe hin, Dein Gatte lebt!" So hat Liebe den Tod besiegt. Den Gatten befreite die Gattin. — Das ist nun eine Art Fideliostoff, aber in weichlicher, undramatischer Form. Wir sehen in Florestan den unschuldig Leidenden, in Leonore die schwer Kämpfende, die selbst ihr Leben aufs Spiel setzt, den Gatten zu retten. Mit ihr können wir klagen und jubeln. Von Sâwitri können wir nur sagen: „Es ist ja ganz nett, dafs sie ihn wieder erhält." Von Sâwitar wissen wir nur, dafs er Früchte holt und „selige Abendfeier mit der Trauten begeht". Einst sinkt er plötzlich entseelt auf einen Moshügel. Was soll uns an dem Manne interessieren? Wenn nun Sâwitri den Todesgott mit ihrer Bitte verfolgt, bis sie gewährt ist, was geschah damit Grofses? Wir gönnen ihr von Herzen neue „selige Abendfeiern", aber sie hat doch nichts getan noch gelitten, was uns eine tiefere Teilnahme für sie einflöfsen könnte.

Ohne Tristan und Isolde gäbe es diese Sâwitri nicht. In der formalen Fassung des Stoffes lehnt sich ihr Textbuch ganz an die Wagnersche an. Sein Verfasser ist ein Dichter, doch kein Dramatiker. Das wufste man ja schon seit dem Erscheinen der Ingwelde und des Pfeifertags. Zumpe war ein Schwärmer, und das trübte ihm den Blick. Er sah daher in Ingwelde einen neuen Lohengrin und in dem Sporckschen Sâwitri-Textbuche ein Musterlibretto. Das mufste auch da an seiner dramatischen Begabung Zweifel erwecken, wo er noch nicht durch den Umstand hervorgerufen war, dafs er sich erst mit 50 Jahren an eine ernste Oper machte. Zwei kleine komische Opern und zwei Operetten von ihm kamen auch in Berlin auf die Bühne, verschwanden aber bald wieder. — Prophezeien will ich nicht. Das hat mir die Lustige Witwe abgewöhnt. Ich behauptete, sie könne es nicht auf ein Dutzend Wiederholungen bringen, und nun wird sie seit mehr als einem Dutzend Monaten täglich wiederholt. — *Zumpes* Sâwitri ist für Musikkundige ein interessantes Werk, doch das grofse Publikum wird der Handlung — falls man von einer solchen sprechen kann — und der Komposition immer kühl gegenüber stehen. Die Bühnenvorgänge sind, falls ich das rechte Wort gebrauchen darf, meist langweilig. Die Musik bewegt sich in ziemlich gleichmäfsigem Pathos fort. Ihr Schöpfer wollte sie so gestalten, als hätte ein heutiger Gluck sie geschrieben. Dabei ist es ihm wie Rob. Schumann ergangen, der auch Genovefa so komponieren wollte, dafs jeder Takt dramatisch wäre. *Zumpes* Orchester ist mit grofsem Geschick, aber mit einer nicht immer wirksamer Bevorzugung der Blasinstrumente geschrieben, daher oft zu dick. Doch fehlt es nicht an recht wohlklingenden, auch nicht an charakteristischen Instrumentalstellen. Es sei nur hervorgehohen, wie trefflich durch ein Solo des Fagotts, als König Divjasena auftritt, dessen Blindheit gekennzeichnet wird. Die Motive sind mir nicht prägnant genug erschienen — mit Ausnahme des erhaben in Trompeten und Posaunen erklingenden Erlösungsmotivs. Die Instrumentation des 3. Aktes, für die sich nur Andeutungen vorfanden, besorgte A. v. Röfsler in Frankfurt a. M. Eine Zwiegespältigkeit des Orchesters habe ich nicht herausgefunden. Dieser 3. Akt und sein ausführliches Vorspiel halte ich für das musikalisch Beste der Oper. Indes ein selbständiges Vorspiel, das immer den Zusammenhang zerreifst, lasse ich nicht gelten. Was Beethoven und Wagner vor Beginn eines 3. Aktes gaben, ist etwas ganz anderes. Die Solostimmen sind im Sprechgesange gehalten — meistens wenigstens. Den Chören fällt

eine gröfsere und wirksame Aufgabe zu — so bei den Opfern des 1. Aktes und am Schlusse der andern. Trotz der modernen Musikfassung erinnert der 2. Akt an die alte Arienoper, in der jedem sein besonderer Teil zugemessen war, und einer nach dem andern — oft auch mit einem andern — auftrat, sein Pensum abzusingen. Aber doch tönt uns aus dieser Musik eine edle Wärme, ein aufs Hohe gerichteter Sinn entgegen. Sie wahrt streng ihre Würde und macht dem Gewöhnlichen, Landläufigen und Ohrenschmeichlerischen keine Zugeständnisse.

Gerade der textlich und musikalisch am besten geratene 3. Akt beweist, dafs beiden Verfassern der dramatische Scharfblick fehlte. Die lange Wanderung des Todesgottes mit Sâwitri von den Palmen des Medhyawaldes zu den Lichtgefilden Brahmas ist szenisch nicht darstellbar, so wenig wie der Ritt der Schlachtenjungfrauen aus den Wolken auf den Walkürenfelsen. Etwas poetischer hätte man die Sache in Schwerin schon gestalten können. Sonst hatte Oberregisseur *Gura* die Oper gut inszeniert, die vom Hofkapellmeister *Kähler* sehr fleifsig einstudiert war. Orchester und Chor standen auf der Höhe der Aufgabe, die Einzelsänger aber nicht alle. Neben *Lang*, dem passiven Sâwitar und *Gura*, dem würdevollen Todesgotte, tat sich Fräulein *Hummel*, eine stimmbegabte Sopranistin, als Sâwitri hervor. — Wie sehr die Schweriner auch ihren Kapellmeister *Zumpe* früher verehrten, für seine Oper regten sie nach dem ersten Akte keine Hand, was ich ihnen auch gar nicht verdachte. Den folgenden Aktschlüssen aber fehlte der Beifall nicht. — Es ist wohl anzunehmen, dafs Sâwitri noch auf die eine oder andre grofse Bühnen gelangt. Ob man ihr Kränze flechten wird, bleibt abzuwarten.

Rud. Fiege.

Wiedergefundene Tänze von Beethoven.

Die von der Firma Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza vor einer Reihe von Jahren in der Bearbeitung von *Hugo Riemann* herausgegebenen Tänze „Wie unsre Urgrofseltern tanzten“ haben sich als Tänze von Beethoven aus dessen Wiener Zeit, die 1819 verloren gegangen sind, entpuppt. Welch bewunderungswürdigen historischen Scharfblick *Hugo Riemann* besitzt, konnten wir in dieser Angelegenheit feststellen. *Riemann* schrieb 1900 dem Verlage bei Übersendung des Manuskripts in Bezug auf die Tänze: „Ich bin überzeugt, dafs alle denselben Verfasser und zwar einen sehr distinguierten haben; der ganze Zuschnitt entspricht der Zeit von 1800—1820.“ Heute stellt sich heraus, dafs *Riemann* sowohl in Bezug auf die Zeit als den „sehr distinguierten Verfasser“ recht hat

Monatliche Rundschau.

Berlin, 13. November. — So teuer bezahlte man noch nie einen Opernplatz wie an den Abenden, da *Caruso* jetzt gastierte. Für einen Parkettsitz waren 25 M zu entrichten. Die meisten Besucher des Königlichen Opernhauses kamen aber dabei nicht auf die Kosten. Der italienische Gast trat im Rigoletto, in der Lucia und zweimal in der Aida auf. Doch wo war der frühere Glanz der Stimme, wo die Leichtigkeit der Tongebung? Das Organ klang stumpf, das frühere schöne Legato der Kantilene vermifste man. Was zuvor in einem Atem gesungen wurde, dabei mufste jetzt der Sänger neu ansetzen. Zuweilen aber brach der üppige, wohlige Klang durch den Schleier, der ihn verhüllte, und dann übernahm sich der Sänger im Tone, was allerdings einem grofsen Teile der Hörer reine Wonne zu bereiten schien. Mir war es, als sei die Stimme *Carusos* über ihren Höhenpunkt hinweg. Doch in der Wiederholung der Aida soll sie ganz in früherer Pracht erklungen sein. Ich wohnte ihr nicht bei. Fräulein *Destinn* sang die Aida. Wochenlang stand sie als krank auf dem Theaterzettel. Nun aber Fräulein *Farrar* ihr Gastspiel beendigt hat, wurde die Rolle der Butterfly frei und Fräulein *Destinn* wieder gesund. Uns zur grofsen Freude, denn ihre Aida war eine Kunstdarbietung, die ich den allervornehmsten an die Seite stelle, deren ich mich entsinne. Sie überragte den berühmten italienischen Tenor an Stimmklang und in der musikalischen Gestaltung ihrer Partie. Und als sie nun auch wieder die Salome bei der 50. Aufführung dieses Werkes sang, da geschah es in wahrhaft herrlicher Weise. Das Organ hatte die im Forte ihm sonst anhaftende Schärfe abgeschliffen, das Piano klang zauberisch, die Auffassung erschien vertiefter, da man jetzt bei ihr in der grofsen Schlufsszene eine Wandlung der sündhaften Liebe in eine heilige zu bemerken glaubt. Sie wäre eine ideale Bühnenkünstlerin, hätte sie eine Figur, wie sie die meisten, und ein Herz, wie es so viele Opernrollen verlangen. — Nach dem Italiener sang der Amerikaner den Radames in der Aida. Und Herr *Maclennan* hat mir recht gefallen. Eigentlich mehr als *Caruso*, da er deutsch sang und mit seinem echt dramatischen Tenor nicht nur dem Ohre wohltat, sondern auch das Herz traf. — *Carusos* Gastspiel aber hat mich wehmütig gestimmt, weil sich's ergab, dafs unser grofses Opernpublikum jetzt wieder mehr als früher das Fremde schätzt, das Gefühl für das Unkünstlerische des Sprachengemenges verloren zu haben scheint und eine geläufige Koloratur sowie höchste Töne für den Gipfel der Opernkunst hält. Als im berühmten Rigoletto-Quartette jüngst *Caruso* seine Anfangsphrase kaum beendet hatte und nun die anderen Sänger einsetzten, da klatschte und schrie die Menge so in die Musik hinein, dafs längere Zeit nichts zu hören war. Und als die Koloratursängerin Fräulein *Hempel* als Lucia die Wahnsinnsarie mit einem hohen, allerdings süfs erklingenden Tone abschlofs, wurde dieser wahrhaft bejubelt. — In der Komischen Oper konnte sich *Massenets* Werther trotz der vorzüglichen Aufführung kaum bis jetzt halten. Dagegen hat *d'Alberts* Tiefland noch ungeminderte Anziehungskraft. Auch *Smetanas* Verkaufte Braut, die dort neu erschien, wird sich, vortrefflich gegeben, anscheinend längere Zeit die Gunst des Publikums bewahren.

In unsern zehn Konzertsälen geht es lebhaft genug her. Fast in jedem derselben gibt es allabendlich Musik und ein Auditorium. Spärlich genug ist es freilich oft. Wir haben wöchentlich in der Regel 30 bis 35 Konzerte und ich kann meist zehn bis zwölf besuchen, falls die Säle nicht zu weit auseinander liegen, und wenn nicht eine Oper dazwischen fällt. Der neue Blüthnersaal und der ebenfalls neue Klindworsch-Scharwenkasaal liegen in der Lützowstrafse unter einem Dache. Jener kommt dem Beethoven-,

dieser dem Bechsteinsaale an Gröfse ziemlich gleich. Der neue Choralionsaal in der Bellevuestrafse ist der kleinste und hübscheste, besitzt auch eine Orgel. Den Namen trägt er von einer Gesellschaft, die mechanische Klaviere vertreibt und ihn wohl zunächst nur zur Vorführung ihrer Instrumente angelegt hat.

Da dies Jahrhundert das des Kindes sein soll, so mufs sich das auch auf dem Gebiete der Musik zeigen. In der Tat trat schon eine ganze Reihe von Virtuosen auf, Knaben und Mädchen von 12 bis 17 Jahren, die sich auf der Geige und auf dem Klaviere hören liefsen. *Franz von Vecsey* will wohl schon den jungen Herren zugerechnet sein. Er spielte ein neues Konzert von J. Hubay, das auf Virtuosität zugeschnitten und von geringem Werte ist. Der Ton des früheren Wunderknaben ist nicht gröfser geworden, er spielte auch nicht ganz rein, aber sehr fertig und das Adagio auch ausdrucksvoll. *Kathelin Parlow* ist auch fast schon ein Fräulein. Trotz eckiger Bogenführung bildet sie einen klangreichen Ton und ist Herrin der Technik. *Vivien Chartres*, obwohl erheblich jünger, steht doch schon deshalb über ihr, weil sie ihr Spiel bereits zu beseelen versteht. Beethovens Romanze in F war keine zu hohe Aufgabe für sie. Und heute führt Sarasate seine Zigeunerweisen bestimmt nicht so gewandt und sauber aus wie sie. Die etwa Vierzehnjährige scheint schon alles zu können, was man auf der Geige überhaupt zu leisten vermag. *Ephraim Zimbalist* kommt mit seiner Violine noch nicht über das Orchester hinweg. Er trägt sehr geläufig und sicher vor, doch ohne rechtes Temperament. — Die genannten jungen Geiger — die kindlichen Pianisten traten weniger verheifsungsvoll auf — machten alle einen körperlich frischen Eindruck. Nur einen Geigerbuben liefs man mit Orchester konzertieren, der mit bleichen Wangen und matten Augen sich in ersichtlicher Angst abquälte, sein Pensum vorzuführen. Das war traurig anzusehen. Ich riet, man möge mit ihm so grausames Spiel nicht weiter treiben, sondern seinem Körper und seinem Geiste die erforderliche Ruhe lassen. Das scheint geschehen zu sein, denn man erfuhr von einem bereits geplanten folgenden Auftreten nichts mehr. — Ein siebentes Geigenkonzert von *Mozart* hat Prof. Dr. *Kopfermann* im Manuskript aufgefunden. Es steht in D und soll 1777 geschrieben sein. Da es nicht im Original vorliegt, kann man seine Echtheit bezweifeln, denn Mozarts damalige Schreibweise nachzuahmen, ist nicht so schwer. Der erste Satz erscheint zopfig und ohne Interesse, die andern beiden aber sind liebenswürdig. Aus dem reizvollen Andante scheint Mozarts Gesicht hervorzublicken. Der Konzertmeister des Philharmonischen Orchester, Herr *Witek*, hatte dem Konzerte passende Kadenzen hinzugefügt und spielte es kunst- und stilgerecht. — Der Philharmonische Chor gab sein erstes Konzert als Trauerfeier für *Joseph Joachim*. Und das war schon die achte dieser Art. Es begann mit dem Schicksalsliede von *Brahms* und den Sylvesterglocken von *B. Scholz*, einem glatt geschriebenen, doch ziemlich trockenen Chorwerke. Dann folgte eine andre Neuheit, *Arnold Mendelssohns* Komposition der Goetheschen Trilogie Der Paria. Am Texte lag es, wenn die Komposition bunt in der Ausgestaltung wurde und im ganzen nicht gelang. Dem erzählenden Teile der Dichtung kann die Musik nicht recht beikommen, versucht es daher in verschiedener Weise und gelangt zu keiner Einheitlichkeit. In den Empfindungsstellen kommt es wiederholt zu wirksamem Ausdruck. Die reife Kunstfertigkeit des Tonsetzers bekundet sich in dem Werke durchweg. — Im Konzerte des Herrn *Max Vogrich* hörte ich Teile einer Oper, von ihm selbst verfafst und dirigiert, die den Titel Buddha führt. Orchester, ein Frauenchor und drei Solostimmen sind darin beschäftigt. Ein unangenehmer Text! Da singt die Yasótara einmal: „Stumm ist Dein Mund, wie kaltes Erz Auch mir zog Trauer in das Herz.“ Die Musik war durchaus phrasenhaft und schien meist auf den dringenden Ruf erstanden zu sein: „Heiliger Richard, hilf!“ — Der *Stern*sche Gesangverein beging den Tag, an dem *Felix Mendelssohn* vor 60 Jahren gestorben war, durch ein grofses Konzert. Es brachte den Lobgesang mit Auslassung der Orchestersätze, das Violinkonzert und die Walpurgisnacht. Alles in bester Ausführung. Chor, Orchester, Solisten — *W. Burmester* als Geiger unter ihnen — brachten vereint eine hervorragende Aufführung zu stande. — Da *Felix Weingartner* wegen Krankheit abgesagt hatte, leitete *Leo Blech* die dritte Sinfonie der Königlichen Kapelle am 8. d. Mts. Daraus darf man aber nicht schliefsen, dafs ihm die Leitung dauernd zufallen werde. Soweit es bis jetzt bestimmt wurde, dirigiert Herr *Weingartner* auch noch nach Neujahr ein paar Konzerte von Wien aus, und *Rich. Strauss* wird sein Nachfolger. — An der Königlichen Hochschule ist noch immer *Joachims* Stelle unbesetzt, und im Theater des Westens wird nach wie vor an jedem Abende die Lustige Witwe aufgeführt. Rud. Fiege.

Hamburg, Mitte Oktober. Eine Musteraufführung des „Tristan“ leitete am 31. August die Theatersaison ein. *Brechers* Genialität und Begeisterung für die hehre Schöpfung des gröfsten aller Dichterkomponisten hatte auf Darsteller und Sänger zündende Wirkung. Fräulein *Edith Walker* übertraf sich selbst in der Partie der Isolde. Gleich bedeutsam wirkten auch Frau *Metzger-Frotzheim*, die Herren *Birrenkoven*, *Dawison*, *vom Scheidt* und *Sträfs*. — Der Monat September brachte vornehmlich Wagner-Vorführungen, unter denen sich besonders die des Nibelungenringes auszeichneten, sie waren von besonderem Interesse durch das hier erstmalige Erscheinen der Frau *Reufs-Belce*, der Leiterin einer Wagnerstil-Bildungsschule in Dresden. Wie bekannt wirkt die ausgezeichnete Künstlerin gemeinsam mit Frau *Cosima* beim Einstudieren der Bayreuther Aufführungen und ist infolgedessen durchaus vertraut mit den Traditionen Wagners. Auch als Sängerin und Darstellerin errang Frau *Reufs-Belce* als Fricka grofsen Erfolg. Aufser den Dramen Wagners brachte der September noch zunächst auf allgemeinen Wunsch eine Wiederholung von d'Alberts „Tiefland“, ferner „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns, Aubers „Stumme von Portici“, „Don Pasquale“ von Donizetti, Lortzings „Waffenschmied“, Goldmarks „Königin von Saba“ usw. Der erste September hatte eine prächtige Neueinstudierung von Bidelts „Carmen“ gebracht. Grofsen, durchschlagenden Erfolg hatte u. a. Frau *Hindermann* als Königin der Nacht in Mozarts „Zauberflöte“, als Violetta in Verdis „Traviata“ usw. Als entschieden wertvolle Neuerung sind der Umbau des Orchesterraumes und die Verstärkung des Instrumentalkörpers zu bezeichnen. Prof. *Arthur Nikisch* elektrisierte das Auditorium am 2. Oktober durch seine impulsiv wirkende Leitung des „Tannhäuser“ und am 6. Oktober durch die funkensprühende Übermittlung der „Fledermaus“. Der Schwerpunkt der zuletzt genannten Aufführung fiel ausschliefslich auf den Dirigenten,

nicht auf die ausführenden Gesangskräfte und auch nicht auf die Regie. Trotz der in dieser Saison erhöhten Preise ist der Besuch der gleiche geblieben. Das Theater ist fast jeden Abend ausverkauft. — Auf dem Gebiete der Konzertmusik beginnt es sich zu regen, und diese Regsamkeit sind die Präliminarien für die umfangreiche Wirksamkeit unserer grofsen Konzertinstitute, deren Aufführungen am 14. Oktober beginnen. Das Konservatorium (Direktion *Max Fiedler*) veranstaltete vier öffentliche Prüfungskonzerte, in denen manche fähige Schülerinnen und Schüler mit Instrumental- und Gesangsvorträgen, auch angehende Komponistinnen und Komponisten deputierten. Der „Berliner Lehrer-Gesangverein" gab am 2. Oktober unter der Leitung seines ständigen Dirigenten, Prof. *Felix Schmidt*, vor stark besetztem Hause ein herrliches Konzert in Gesangsvorträgen ohne Begleitung älteren und neueren Datums. Das grofse volltönende Instrument, der aus 200 Stimmen bestehende Vokalkörper, ergofs seine Tonwellen in den bis auf den letzten Platz gefüllten Konzertsaal mit jener seelischen Wärme, Innigkeit und Kraft, die faszinierend wirken. Wie die Kölner und Wiener Männergesangvereine, behauptet auch der Berliner Lehrer-Gesangverein einen hohen Rang in der absoluten Kunstpflege. Hier hat man wieder aufs neue empfunden, dafs der der echten deutschen Mannesbrust entquellende Gesang, der von den niederen Volksschichten ausgehend sich im Laufe eines Jahrhunderts zur Vollkommenheit entfaltete, das Ideal in der Kunstausübung erreicht hat. Zwischen den Gesangsvorträgen spielte Fräulein *Paula Stebel*, eine in Karlsruhe und Berlin geschätzte Pianistin, mit gutem Geschick Kompositionen von Chopin, Mendelssohn, Sgambati und Moszkowski. — Noch zwei andere Pianistinnen, Fräulein *M. Geselschap* (München) und Fräulein *A. Meiners*, erschienen in dieser ersten Konzertwoche; beide jedoch mit minder günstigen Erfolgen. Fräulein *Geselschap* spielte im Volkskonzert unter Prof. Dr. *R. Barth* Mendelssohns G moll-Konzert überhastet und musikalisch nicht einwandsfrei; Fräulein *Meiners* unterstützte Fräulein *Eva Lifsmann* in deren Liederabend mit Beethovens „Appassionata", Klavierstücken von Schumann und Liszt in noch weniger glücklicher Ausführung. Der Liederabend der genannten, der Hamburger Kunstwelt besonders nahestehenden Sängerin erfreute sich wohl verdienter reicher Teilnahme. Mochte hierbei auch zum Teil die Bedeutung ihrer Mutter, der angesehenen Künstlerin Frau Marie Lifsmann mafsgebend gewesen sein, mufs man doch mit freudiger Genugtuung der jugendlichen Konzertgeberin ein lobendes Wort für ihre gefühlswarmen, gesangsschönen Darbietungen aussprechen. Fräulein *Lifsmanns* Vorträge, die in Kompositionen von Gluck, A. Scarlatti und Schubert bestanden und von Herrn *Hans Lifsmann* (dem jüngeren Bruder) geschickt begleitet wurden, dokumentierten ein bereits auf Kunstbedeutung Anspruch erhebendes Können. Überall ist der Gesang natürlich und von jener Innigkeit durchzogen, die dem schönen Talent in jeder Weise entspricht. Der Aufstrebenden ist ein „Glück auf" zur ferneren Wirksamkeit zuzurufen.

Prof. Emil Krause.

— Unveröffentlichte Entwürfe zu Wagnerschen Tondramen. Noch vor Weihnachten erscheint im gleichen Verlage, der Wagners „Gesammelte Schriften und Dichtungen" soeben in 4. Auflage herausbrachte (Leipzig, C. F. W. Siegel), ein neuer Band mit fünf Prosa-Entwürfen zu Wagnerschen Tondramen und zwar drei Entwürfe zu „Die Meistersinger von Nürnberg" und je einen zu „Tristan und Isolde" und „Parsifal". Mit Ausnahme des ersten „Meistersinger"-Entwurfes (Marienbad, Juli 1845), werden diese Entwürfe hier vom Hause Wahnfried zum ersten Male der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. *Hans von Wolzogen*, der intime Wagner-Kenner, hat den Entwürfen eine erläuternde Einführung mit auf den Weg gegeben. Abgesehen vom literargeschichtlichen Wert wird es den Laien und Kunstfreund im höchsten Grade interessieren, einen tiefen Blick in des Meisters geistige Werkstatt tun zu dürfen und zu sehen, wie die herrlichen Meisterwerke Wagners mannigfache, bedeutsame Wandlungen zu durchlaufen hatten, ehe sie die vollkommene Gestalt erreichten, in der wir sie jetzt bewundern. Besonders bei den „Meistersingern" läßt sich der Entwicklungsgang verfolgen, weil hier drei verschiedene, zeitlich getrennte Entwürfe zur Vergleichung herangezogen werden können. Wie fesselnd ist es da, zu sehen, wie der Meister den ursprünglichen schlichten Vorwurf mehr und mehr vertieft und verfeinert, wie er die einzelnen Charaktere immer schärfer individualisiert, auf immer besserer Motivierung der einzelnen Vorgänge Bedacht nimmt. Zwei der kostbarsten und für die weitere Handlung wichtigsten Szenen; „Evchens Plauderei mit Sachs" und „Walthers Traumerzählung", sind erst in der endgültigen Fassung des Werkes in dieses hineingekommen. Andere Szenen sind dramatisch anders beleuchtet. Der Schauplatz (1. Akt), die Namen der Personen zeigen allerlei Abweichungen usw. usw. Wirkt der erste Entwurf mehr wie eine sehr rasch hingeworfene Skizze, so zeigen die beiden folgenden Entwürfe gegen jenen und auch untereinander eine stetig fortschreitende Annäherung an die spätere definitive Fassung der komponierten Dichtung. Dem dritten Entwurf ist noch ein Studienheft beigeschlossen, in dem Wagner allerlei Notizen, Meistersingernamen, Namen von Meistertönen, Auszüge aus den Satzungen der Sängerzunft usw. usw., die zum Teil wörtlich in die Ausführung der Dichtung übergingen, eingetragen hat. Aber auch die Entwürfe zu „Tristan" und „Parsifal" enthalten an wichtigen Stellen so einschneidende Abweichungen, daß die ganze Publikation einen wichtigen Beitrag zur Wagner-Literatur darstellt.

— Zur Frage der Neubelebung der Schulsingchöre und Kantoreien hat man soeben in der Provinz Westfalen in bemerkenswerter Weise Stellung genommen. Auf der 12. Jahresversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen zu Gelsenkirchen wurde über das Thema verhandelt: „Alumnen-Chöre, ihre Bedeutung für die protestantische Kirchenmusik, ihre Wiedererweckung oder ihren Ersatz in unserer Zeit." Das Referat hielt der Kantor der Dresdner Kreuzschule, Königlicher Musikdirektor *Otto Richter*. Derselbe schilderte die Geschichte, den Bestand und die Arbeit des Leipziger Thomanerchores und des Dresdner Kreuzchores, der beiden einzigen jetzt noch bestehenden Gymnasial-Alumnenchöre, und zeigte, wie diese Institute ihren Zöglingen, ihrer Stadt und der kirchenmusikalischen Welt künstlerisch förderlich gewesen sind. Redner hält eine Neugründung von Sänger-Alumnaten nicht für möglich, er tritt aber mit Nachdruck für Neubelebung und Neueinrichtung, der in früherer Zeit an vielen Orten zu Grunde gegangenen Kantoreien ein und wiederholte seinen auf dem 3. Deutschen Bachfeste in Leipzig gestellten diesbezüglichen Antrag. Die Versammlung stimmte den Ausführungen *Richters* zu und faßte auf Anregung des Vorsitzenden des Evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen, Superintendent Dr. theol. *W. Nelle*-Hamm, einstimmig folgende Resolution:

„Die 12. Jahresversammlung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen spricht dem Vortragenden für seine Ausführuungen Dank und Zustimmung aus. Sie hält es für dringend wünschenswert, daß die Kenntnis der Geschichte des Zusammenhanges zwischen dem Leben der Gottesdienste und der Schulkirchenchöre der protestantischen Kirche endlich in den weitesten Kreisen verbreitet wird. Zurzeit ist sie nicht einmal den berufenen Fachmännern überall bekannt. Das muß anders werden, denn es handelt sich um einen der wichtigsten Abschnitte der Kulturgeschichte von Kirche und Schule. Die Versammlung beschließt deshalb den Druck des *Richter*schen Vortrages. Sie hofft aber auch, daß durch die Ausführungen dieses Vortrages die Gründung von stehenden Schülerchören zur Hebung des gottesdienstlichen Kunst- und Gemeindegesanges angeregt werde,

wenn möglich auch die Stiftung von Alumnaten, die zugleich und zunächst den Zweck haben, die musica sacra zu pflegen und so ein neues völlig verloren gegangenes Gebiet der Verbindung von humanistischer Jugendbildung und edler Kunstübung zurückzuerobern. Die Versammlung regt besonders auch an, die überaus wichtige Frage der Kantoreien auf dem nächsten Deutschen Kirchengesangstage zur Verhandlung zu bringen."

— *Wilhelm Tappert*, der einst so hochgeachtete Kritiker des kleinen Journals, ist in Berlin im 77. Lebensjahre gestorben.

Besprechungen.

Für den Weihnachtstisch.

Da sind zunächst die Biographien „Joseph Haydn" von *Leopold Schmidt* und „Felix Mendelssohn" von *Ernst Wolff*, beide aus der Sammlung „Berühmte Musiker", die im Verlage der „Harmonie" in Berlin erschienen ist. Das *Schmidt*sche Buch ist mit Glück bestrebt, Haydns Schaffen in lebendigen Zusammenhang mit dem seines Zeitalters zu bringen. Das vorzügliche Buch bringt den aufmerksamen Leser wie kaum ein zweites zum Verständnis der Entwicklungsgeschichte der modernen Instrumentalmusik und gibt dabei ein anschauliches Lebensbild des großen Meisters. Das *Wolff*sche Buch über Mendelssohn ist eine sehr erfreuliche Erscheinung in der Gegenwart, in der jeder Konservatorist sich berechtigt fühlt, über Mendelssohn die Achsel zu zucken, über jenen Mendelssohn, der der Welt das schönste Violinkonzert geschenkt und in seiner Sommernachtstraummusik auch heute noch unübertroffen dasteht. *Wolff* gibt ein lebensvolles, von Sonnenlicht umflutetes Bild des sympathischen Meisters, der durch seine bedeutungsvolle soziale Stellung und seine hohe Bildung und außergewöhnliche Begabung Anknüpfungspunkte mit dem gesamten Kunstschaffen seiner Zeit fand.

Bei Schuster & Loeffler in Berlin ist ein vierbändiges Werk von *Ernst Decsey* über *Hugo Wolf* erschienen. Mir liegt nur der 4. Band vor: Höhe und Ende. Er schildert *Wolf* als Opernkomponisten und als den Meister der kleinen lyrischen Form. „Abendsonnenschein", „Die letzten Werke", „Krankheit und Tod", „Epilog" sind die letzten Überschriften des Werkes, die den Künstler zu Finsternis und Tod geleiten. Die eingehende Würdigung des Corregidor gibt dem interessanten Buche seinen Hauptwert.

Als Geschenkband empfiehlt sich schon durch sein Äußeres der I. Band der „Monographien moderner Meister", die im Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig erschienen. Dieser Band bietet kleine Essays über Leben und Schaffen von Wolf-Ferrari, Hans Huber, Kistler, Thuille, Fried, Humperdinck, Peter Gast, Mahler, Arnold Mendelssohn, Reinhold Becker, Sommer, Josef Reiter, Hausegger, Richard Strauß, Kaun, Georg Schumann, Bungert. Wenn auch bei diesen und jenen die Liebe etwas mehr die Feder geführt hat als zur historischen Treue unbedingt nötig ist, so geben die Aufsätze doch einen interessanten Einblick in zeitgenössisches Schaffen auf dem Gebiete der Tonkunst.

Ein eigenartiges Buch bietet *Elsbeth Friedrichs* im Verlage von Wollermann in Braunschweig unter dem Titel „Aus dem Leben deutscher Musiker, Biographien der Großmeister deutscher Tonkunst für jung und alt". Die überaus fesselnde, wo es angeht, dialogische Darstellungsweise wird voraussichtlich das Buch zu einem Lieblingsbuch der musikalischen Jugend machen. Die Ausstattung entspricht dem gediegenen Inhalte.

Ein amüsantes Büchlein von *Felix Weingartner* „Musikalische Walpurgisnacht, ein Scherzspiel" bringt die Firma Breitkopf & Härtel auf den Markt. Wer seine Freude an phantastischer mit Humor durchsetzter Darstellung hat und an kleinen Bosheiten der modernsten Richtung der Tonkunst gegenüber keinen Anstoß nimmt, lasse sich das Werkchen schenken. — Das Ehepaar *Wilhelm* und *Carrie Eylau* hat gemeinschaftlich ein Buch verfaßt „Der musikalische Lehrberuf" (Voigtländers Verlag in Leipzig). Möchten doch recht viele Musiklehrer, recht viele Eltern das Buch lesen, das mit dem Unterrichtsschlendrian auf musikalischem Gebiete aufräumt und verlangt, daß der Musiklehrer Pädagog und Psycholog sei, wie es von andern Lehrern auch verlangt wird. Kein Geringerer als *Hugo Riemann* gibt dem Buche eine Empfehlung mit auf den Weg. Dem einseitig als Pianist ausgebildeten Musiklehrer mag es allerdings angst werden, wenn er die tiefe Auffassung seines Berufes hier „liest". Vielleicht wird es ihn veranlassen, selbst noch einmal Schüler zu werden.

Von „Beethovens sämtlichen Briefen", im Verlage von Schuster & Löffler in Berlin von Dr. *A. Chr. Kalischer* herausgegeben, die wir schon öfters in diesen Blättern angezeigt haben, liegen jetzt gerade 3 Bände (21 Lieferungen à 60 Pf.) vor, die — fein gebunden — als prächtiges Weihnachtsgeschenk für Musikfreunde dienen können. Kaum ein anderes Buch wird uns die Persönlichkeit des großen Tonmeisters so nahe bringen als diese Briefe, in denen Leid und Freud, wirkliche und eingebildete Not, häusliche und berufliche Misère unmittelbaren und ungefälschten Ausdruck finden. Wir werden gelegentlich wieder auf die interessanten Dokumente zurückkommen.

Als Geschenkband von Haus aus gedacht ist der stattliche Band: Lied, Spiel und Tanz. Eine Auswahl klassischer und moderner Kompositionen. Mit biographischer Einleitung von Dr. *Vancsa* (Leipzig, Bosworth & Co. Preis 5 M). Es ist wirklich schwer zu begreifen, wie soviel gute Werke alter, neuer und neuesten Komponisten in ganz vorzüglichem Druck für einen so geringen Preis geboten werden können. Fast könnte es den Musikalienhändlern darob bange werden.

In schöner Ausstattung empfiehlt sich das Freiburger Liederalbum des Herderschen Verlags in Freiburg i. Br. (Preis 7 M.). Die Lieder sind von *Hugo Zuschneid* ausgewählt und von *Carl Zuschneid* mit Klavierbegleitung versehen worden. Das Album enthält eine große Menge Vaterlands-, Volks- und Studentenlieder, deren Fortleben im deutschen Volke wünschenswert ist.

Wer Violinspielern eine große Freude machen will, kaufe ihnen das Werk von *Paul Stoeving* „Von der Violine" (Vieweg, Groß-Lichterfelde). Es kostet allerdings fein gebunden 5,80 M, auf Büttenpapier gedruckt und in Pergament gebunden sogar 12 M, es ist aber auch ein mit Begeisterung und Sachkenntnis geschriebenes Buch, das alles enthält, was ein Violinist über sein Instrument, die Geschichte desselben und die großen Violinmeister zu wissen wünschen kann. Den Stil des Buches charakterisieren die ersten Sätze der Einleitung, welche heißen: „Die Geige — welch ein wunderbares Ding eine Geige ist! Sinne dem Gedanken nach, ihrem Tone, ihrer Gestalt, ihrer Geschichte und ihrer Stellung in der Kunstwelt von heute: und du stehst vor einem kleinen Wunder. Etwas Wunderbares, Unerklärliches, nenn' es wie du willst, etwas von göttlichem Vorhaben, göttlicher Kraft scheint hinter diesem kleinen zarten menschlichen Gebilde zu liegen.

An zwei Werken aus dem Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza dürfen wir auch an dieser Stelle nicht vorübergehen: an dem zweibändigen Werke Prof. Dr. *Nagels:* „Beethoven und seine Klaviersonaten" und den „Studien und Erinnerungen" von Prof. Dr. *Klauwell*. Sie sind beide geeignet, das Musikstudium wesentlich zu vertiefen. Die Ausstattung ist gediegen.

Unsern Hinweis wollen wir mit der Empfehlung eines Werkes beschließen, das auf Beachtung in ernsten Musikkreisen in erster Reihe Anspruch erheben darf. Es betitelt sich Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten. Ausgewählt und zum Vortrag eingerichtet, nebst erläuterndem Text von *Leichtentritt* (Berlin, Bard, Marquardt & Co.). Der Band gibt wertvolle Bausteine zu einer künftigen Geschichte der Deutschen Hausmusik. Die ausgewählten Kompositionen haben mehr als nur historischen Wert und werden beim häuslichen Musizieren auch heute noch erfreuen. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XII. Jahrgang. 1907/08.

unter Mitwirkung namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben von

Prof. ERNST RABICH.

No. 4.
Ausgegeben am 1. Januar 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Gesangs-Kammermusik mit obligater Instrumentalbegleitung im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts.** Von Hugo Riemann. — **Berühmte Thomaskantoren und ihre Schüler.** Von Adolf Prümers. — **Lose Blätter:** Constanz Berneker, von August Wellmer. Liszt und Chopin, von Lina Reinhard. Therese, von Rud. Fiege. Strauß' Salome in Hamburg, von Emil Krause. Musikkritik, von Ernst Rabich. Max Bruch, von R. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Barmen-Elberfeld, Dresden, München, Stettin — **Musikbeilage 1.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Gesangs-Kammermusik mit obligater Instrumentalbegleitung im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts.

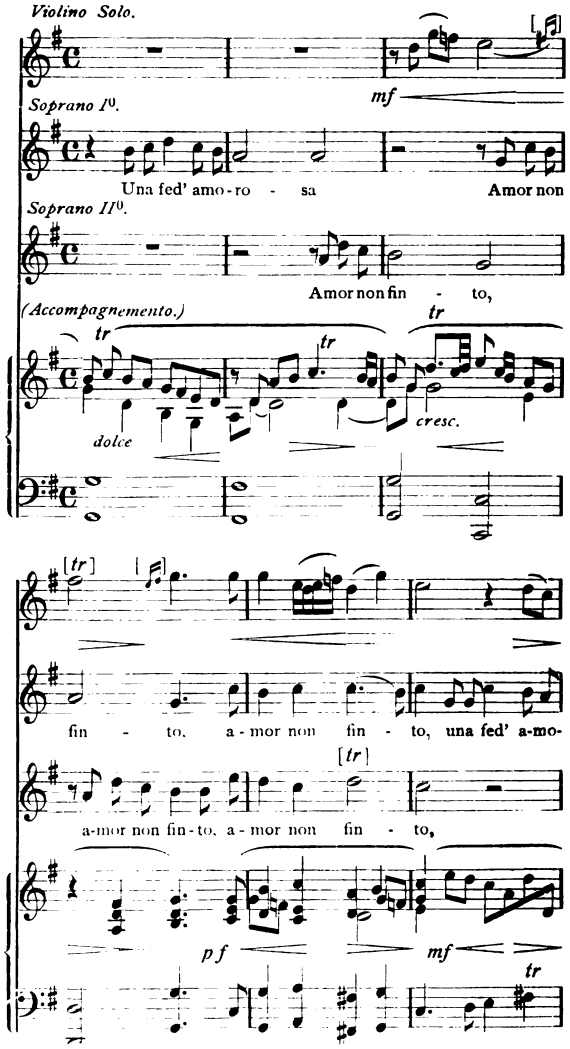
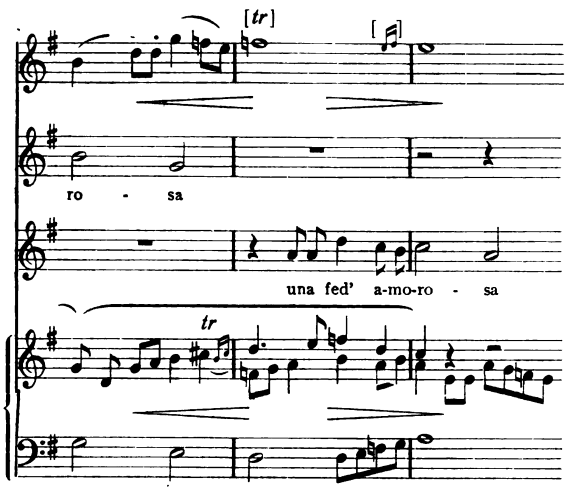
Von **Hugo Riemann**.

Die ungeheure Popularität, welche binnen wenigen Jahrzehnten die zu Anfang des 17. Jahrhunderts aufkommende Oper nicht nur in Italien sondern in der gebildeten Welt ganz Europas erlangte, hat die musikgeschichtliche Forschung lange Zeit über die Anfänge der Oper alles andere übersehen lassen, sobald sie sich mit der Zeit der Nuove musiche zu beschäftigen unternahm. Das ist ganz gewiß nicht verwunderlich. Die komplete musikalische Weltherrschaft der Italiener zur Zeit Bachs und Händels, welche durch die nach 1750 einsetzenden nationalen Verselbständigungsversuche auf dem Gebiete des Singspiels nur ganz allmählich gebrochen wurde und ohne den gleichzeitigen Aufschwung der deutschen Instrumentalmusik vielleicht doch die Oberhand behalten haben würde (hielten sich doch die letzten Säulen derselben bis in die Zeit Webers, ja Wagners!), war wohl geeignet, die historische Forschung blind dafür zu machen, daß doch die Opernmusik auch im 17. Jahrundert keineswegs ausschließlich, ja nicht einmal hauptsächlich das Interesse der Komponisten beschäftigte, daß eigentlich doch die Oper nur für die breiten Schichten des Volkes die Kunst der Zeit war, daß die seit 1639 entstehenden öffentlichen Operntheater das Wiederaufleben der Circenses der römischen Kaiserzeit bedeuteten, die ernste Kunst aber viel weniger im Rahmen dieser öffentlichen Schaustellungen als vielmehr fern von diesen in der häuslichen Musikpflege ihre bedeutsamste Förderung erfuhr. Gar nicht zu übersehen war ja freilich das Weiterblühen der herrlichen polyphonen a cappella-Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts auch im 17. Jahrhundert, das nicht etwa mit dem Tode von Palestrina und Lasso (1594) zu Ende ging, sondern besonders in der Römischen Schule eine würdige Fortsetzung fand, desgleichen das Weiterblühen des a cappella-Madrigals; daß man die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts nicht gleich in die Rumpelkammer warf, beweisen Neudrucke derselben und zahlreiche große Sammelwerke. Doch ist begreiflich, daß man darin nur ein Herüberragen einer älteren Praxis in die von einem neuen Geiste beherrschte Zeit sah. Aber die mit Instrumenten begleitete Kirchenmusik, deren Entstehung noch ins 16. Jahrhundert zurückreicht, hat man doch wohl allzusehr in Bausch und Bogen zu der durch die Erfindung des rezitativischen Stils und des Generalbasses hervorgerufenen neuen Literatur gerechnet, mit der ein großer Teil derselben eigentlich garnichts zu tun hat (nämlich die vollstimmige mit ausgearbeiteten Instrumentalpartien). Immerhin ist aber, wenn auch die geschichtlichen Darstellungen uns hier viel zu wünschen übrig lassen, durch große Sammelwerke von Kirchenmusik seit lange dafür gesorgt, daß nicht die falsche Vorstellung entstehen kann, als hätten nach 1600 mit einem Male die Arien, Kantaten und Motetten für eine Singstimme mit beziffertem Baß alles andere verdrängt. Daß auch die Instrumental-

musik ihre reiche Vollstimmigkeit, wie wir sie zur Zeit der beiden Gabrieli treffen, nicht mit einem Male opferte und sich auf die anfänglich recht ärmlichen Sonaten für zwei oder gar eine Violine mit Generalbaß beschränkte, daß vielmehr sowohl in Deutschland, das seine prächtigen 4—6 stimmigen Suiten überhaupt nicht aufgab, als auch in Italien, die Traditionen der Gabrielischen Schule gleichfalls durch das ganze 17. Jahrhundert von den besten Meistern hochgehalten wurden, kommt allmählich immer mehr an den Tag. Hier hat bereits Wasielewski durch den jetzt neu gedruckten Musikatlas seiner Studie „Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalmusik" (1874) aufklärend gewirkt. Allmählich wird auch das 17. Jahrhundert einigermaßen übersichtlich durch zahlreiche Denkmäler-Publikationen, welche das Material auch für zusammenfassende historische Betrachtungen ans Licht bringen. Dadurch ist wenigstens schon jetzt endgültig damit aufgeräumt, die Entwicklung der Instrumentalmusik, besonders die Geschichte der Sonate und Sinfonie von den Opern-Vorspielen herleiten zu wollen, welche weit über das 17. Jahrhundert hinaus nur skizzenhaft und flüchtig gearbeitete Stücke sind im Vergleich mit den als selbständige Werke gedachten gesondert herausgegebenen, deren ganz kolossale Literatur noch vieler fleißigen Hände bedarf, um der Gegenwart auch nur einigermaßen übersehbar zu werden (Verdienste darum haben sich außer Wasielewski besonders Gustav Jensen, Luigi Torchi, Karl Nef erworben; vergl. auch meine „Alte Kammermusik" bei Augener).

Aber nicht nur bezüglich der Entwicklung der Instrumentalmusik ist vor einer Überschätzung der Bedeutung der älteren Opernliteratur zu warnen, sondern auch bezüglich der Entwicklung der Formen der begleiteten Vokalmusik. Bis jetzt fehlt es so gut wie ganz an Arbeiten über die Gesang mit ausgearbeiteter obligaten Instrumentalbegleitung verbindenden weltlichen Vokalkompositionen aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, welche für die entsprechenden Formen der dramatischen Musik in ganz ähnlicher Weise vorbildlich sind wie die Sonatenwerke für die Opernvorspiele und Zwischenspiele. Mein soeben erschienenes „Kleines Handbuch der Musikgeschichte" weist auf einige solche Werke hin, natürlich noch ohne den geringsten Anspruch auf Vollständigkeit, da das Gebiet noch ganz unbearbeitet ist. Man ersieht aber daraus, daß echte, richtige Kammerkantaten und Kammerduette mit obligater Violine oder auch mit zwei obligaten Violinen außer dem akkompagnierenden Cembalo u. a. bereits 1623 von Paolo Quagliati (La sfera armoniosa) geschrieben sind, also zu einer Zeit, wo Carissimi erst 19 Jahre alt war, und daß die Literatur solcher Arbeiten eine durchaus nicht kleine ist. In welchem Maße sich Quagliati bewußt war, daß die Hinzufügung des obligaten Violinparts seinen Werken eine besondere Bedeutung gab, beweist sein „Avertimento per il violino":

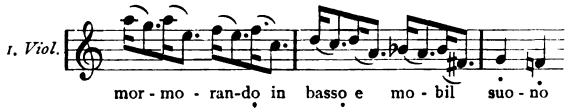
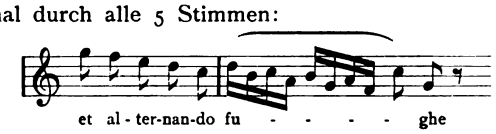
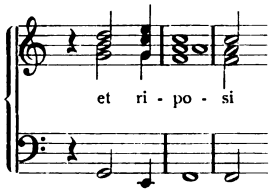
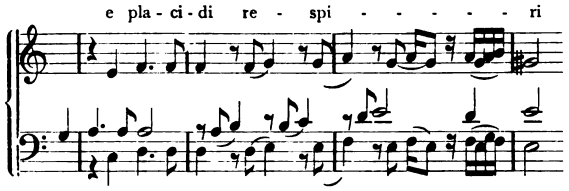
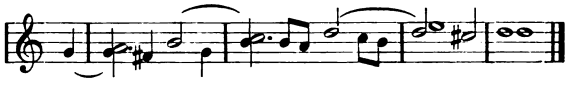
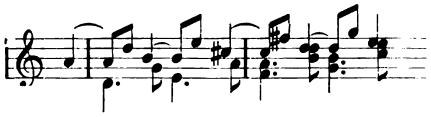
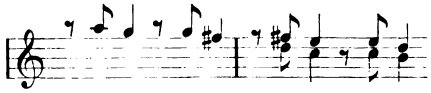
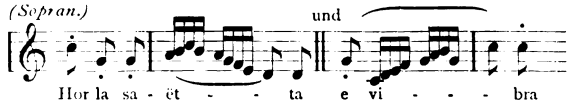
> „Nell' opere concertate con un violino il sonatore ha da sonare giusto come stà adornandola con trilli et senza passaggi", d. h. „bei den Stücken mit obligater Violine hat der Spieler genau zu spielen wie es da steht und sich auf die Anbringung der erforderlichen Triller zu beschränken ohne Passagen hinzuzufügen".

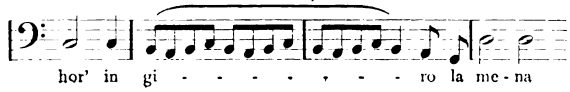
Dieses „Come stà", dem man um dieselbe Zeit auch oft in Sonaten begegnet (z. B. bei Frescobaldi 1623), ist für jene Zeit der Improvisationen der Instrumentisten (vergl. „Prätorius' berühmte Schilderung der „geschwinden Koloraturenmacher") sehr bedeutsam. Ein paar Takte aus dem Kammerduett „O come dolce amore" mögen aber zeigen, daß Quagliati sich allerdings zu seiner wohl ausgearbeiteten Violionstimme mit Ausnahme der Triller (die ich in Klammern gebe), weitere Zutaten zu verbitten berechtigt war (Takt 17 ff.):

Unter den mir bis jetzt bekannt gewordenen Stücken solcher Faktur interessiert aber ganz besonders eine weit ausgeführte Kantate. „Mentre vaga Angioletta" von Francesco Turini, No. 7 der „Madrigali a 5 cioè 3 voci e 2 violini con un basso continuo duplicato per un chitarrone o simil istrumento" (Venedig 1629). Turini hat auch bereits 1624 Gesänge mit obligaten Violinen geschrieben. Seine Lebenszeit fällt zwischen 1589 und 1656, also seine Jugend in die Zeit der Nuove musiche, und seine Werke (erst seit 1624 erscheinend) repräsentieren eine glückliche Verschmelzung des alten und des neuen Stils, da er rezitativische und ariose Teile für eine Solostimme, erstere nur mit Continuo (!), letztere mit obligaten Violinen, mit meisterlich polyphon gearbeiteten in zwanglosester Weise mischt. Das fragliche Stück, das ich eine Kantate genannt habe, ist historisch wichtig als eine Art praktischer Lehre des Kunstgesanges seiner Zeit. Der Text ist ein reizendes Madrigal, das das Entzücken des Dichters (oder Komponisten) über die Gesangskünste der „losen Angioletta" schildert, die ihn so bezaubert, daß am Ende sein Herz als Nachtigall davon fliegt. Leider ist die Komposition zu umfangreich, um sie hier ganz mitteilen zu können; aber der Text mag wenigstens vollständig hier stehen:

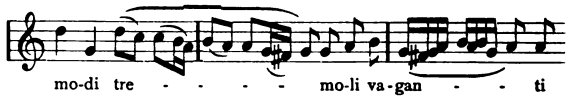
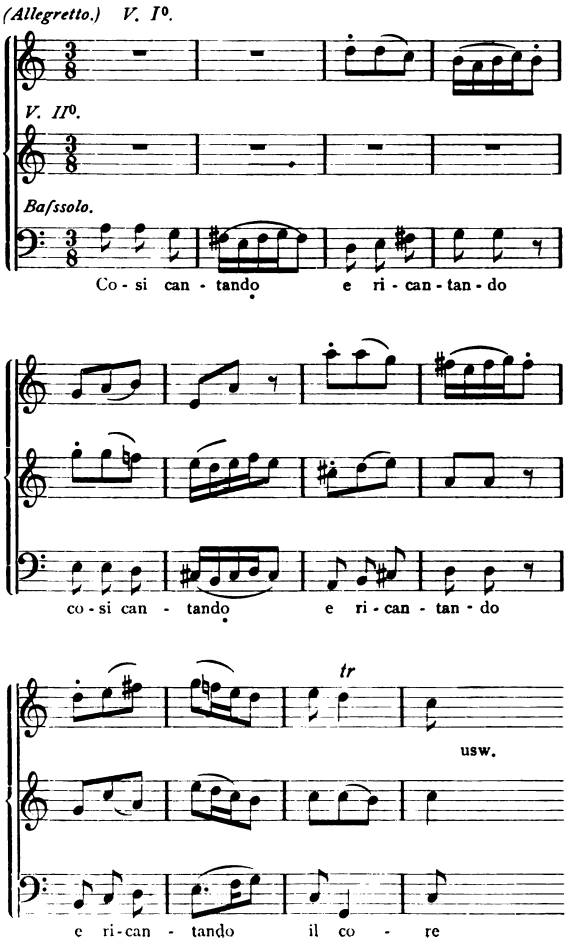
1—8 Einleitung (Tenorsolo)
Mentre vaga Angioletta
Ogn' animal gentil cantando alletta,
Corre il mio cor e pende
Tutto dal suon di qual soave canto.
E non so come in tanto
Musico spirto prende
Fauci canori e seco forma e finge
Per non usata via

9—22 Hauptteil (Schilderung, Tutti)
Garula e maëstrevol armonia
Tempre d'arguto suon pieghevol voce
E là volve e là spinge
Con rotti accenti e con ritorti giri
Qui tarda e là veloce
E tal hor mormorando
In basso mobil suono et alternando
Fughe e riposi et placidi respiri
Hor la suspende e libra
Hor la preme, hor la frange, hor la reffrena
Hor la saetta e vibra
Hor in giro la mena
Quando con modi tremuli vaganti
Quando fermi e sonanti,

23—26 Epilog (Baßsolo und Tutti)
Cosi cantando e ricantando il core
O miracol d'amore
E fatto un Usignuolo
E spiega gia per non star meco il volo.

Ich verzichte darauf, eine deutsche Übersetzung zu unternehmen, was wenigstens mit Nachbildung der Verse (7- und 11-Silbler) und der Reimbeziehungen nicht allzu leicht sein würde. Ich will nur andeuten, was der Komponist mit diesem anregenden Texte angefangen hat. Die ersten acht Zeilen, die ja rein erzählend erst die Situation bestimmen, sind als Rezitativ behandelt (Tenorsolo, nur mit beziffertem Baß), doch gibt schon das Wort „corre" Anlaß, die Erregung des Herzens durch eine Koloratur zu illustrieren; auch der Deklamationsverstoß auf „pende" (die erste Silbe des weiblichen Reims müßte auf die schwere Zeit fallen) malt offenbar das Stocken des Herzschlages, und das „soave canto" fordert natürlich zu einer ausdrucksvollen kantablen Wendung heraus. Mit Zeile 9 aber beginnt die Vorführung der Künste der Angioletta selbst und die Darstellung wird direkt schildernd, weshalb mit dem Worte „garula", das erstmalig auf Angiolettas Kehlfertigkeit hindeutet, eine reiche Koloratur auftritt, welche der Sopran aufnimmt (der natürlich Angioletta selbst vorstellt) und die nun durch alle drei Singstimmen und die beiden Violinen und abermals durch die drei Singstimmen geführt wird. Diese Imitationen, welche durch das ganze Stück fortgesetzt eine bedeutende Rolle spielen, hat man sich wohl vorzustellen als den Widerhall im Herzen des bewundernden Hörers, der die einzelnen Tonbilder festhält und nicht wieder los werden kann; darauf weist ja bestimmt der Schluß des Gedichtes (cantando e ricantando). Von dem zunächst folgenden sei noch die Chromatik auf „pieghevol suono" (biegsamer Ton) hervorgehoben, weiter die emporrollende Figur auf „volve" sowie das Zurücksinken auf „spinge" (verlöscht). Ins Detail gehen bereits die „abrupten Akzente" (rotti accenti), welche Worte durch Pausen zerschneiden, die gewundenen Linien der „ritorti accenti", die langen Noten (Ganze) auf „quì tarda" und die Koloraturen auf „veloce". Bis hierher gibt die *Musikbeilage* Gelegenheit, die Komposition von Zeile 1—13 im Detail zu verfolgen. Von dem Rest mag eine Vorführung der Hauptmotive, die fortgesetzt imitierend ähnlich verarbeitet werden, einen Begriff geben. Auf „mormorando in basso mobil suono" tritt (zuerst in der Baßstimme) die „lombardische Manier" auf:

das „alternando fughe“ führt in Engführung im Abstande von 2 Achteln (!) das folgende Thema zweimal durch alle 5 Stimmen:

wobei man sich freilich keine rechte Vorstellung machen kann, wie Angioletta allein eine ähnliche Fugierung zu stande gebracht haben möchte. Bei „et riposi“ führen alle fünf Stimmen zusammen eine Halbkadenz aus:

die „placidi respiri“ werden wie die „rotti accenti“ durch Pausen illustriert.

Das „suspende“ charakterisiert eine Synkope, das „libra“ schlichter breiter Vortrag, das „preme“ die Manier, die ich „Überstülpung“ nenne:

das „frange“ bringt den verzwickten komplementären Rhythmus:

das „raffrena“ ein pausendurchsetztes besänftigendes Herabsinken:

Ein heftig aufgeregtes Wesen beginnt zu dem „saetta e vibra“, da die beiden folgenden Motive in den drei Singstimmen wie schwirrende Pfeile auf und ab schießen (mit Engführungen in kurzem Abstande):

Was ein „giro“ ist, macht uns das Motiv klar:



Als „modi tremoli vaganti“ stellen sich vor:

bis endlich das „fermi e sonanti“ mit schlichten Harmonien einen breiten Halbschluß auf den Edurakkord als Abschluß der Schilderung anfügt. Es folgt nun als eine Art Epilog oder Coda die Komposition der Verse 23—26, welche wieder den modischen Stil aufnimmt und von der Verwandlung des Herzens des Dichters in eine Nachtigall berichtet, aber nicht in Gestalt eines trocknen Rezitativs sondern der einer reizenden Ariette im Tripeltakt, im Courantenstil, altertümlich als $^{3}/_{1}$ Takt notiert. Die imitierend begleitenden beiden Violinen zaubern nicht einen sondern ein ganzes kleines Ensemble von in den Zweigen hüpfenden gefiederten Sängern vor die Phantasie. Nach 43 Takten beteiligen sich weitere 75 Takte auch Sopran und Tenor an der lebensvollen Ausführung des reizenden Bildchens, indem sie durchaus an den Motiven des Baßsolos festhalten. Der Anfang dieses Schlußteils sieht so aus:

Der Begleitbaß geht hier zunächst streng mit dem Singbaß, hat nur die kleine Pause nicht. Er ist übrigens ein echter Basso continuo ohne alle Pausen in dem ganzen Werke.

Es wäre wohl der Mühe wert, die ganze Kantate einmal vollständig mit ausgearbeitetem Akkompagnement herauszugeben!

Berühmte Thomaskantoren und ihre Schüler.

Von **Adolf Prümers.**

II.

Nach Schichts Ableben (16. Febr. 1823) wurde *Christian Theodor Weinlig,* der Lehrer Richard Wagners, zum Nachfolger ernannt. Am 25. Juli 1780 zu Dresden geboren, studierte Weinlig bei seinem Onkel Christian Ehregott Weinlig (1743—1813) und bei Pater Stanislas Mattei in Bologna. Von 1814 bis 1817 war er Kantor in Dresden, wurde zum Direktor der Dreyssigschen Singakademie ernannt, bis ihn am 10. Juli 1823 die Wahl zm Thomaskantor traf. Er starb am 7. März 1842 zu Leipzig. Außer größeren Kirchenmusiken schrieb Weinlig Gesangsübungen für Sopran, für Alt und solche für Baß, außerdem eine „Theoretisch-praktische Anleitung zur Fuge. Dresden 1845."

Ein Mann von hohem theoretischen Wissen, *Moritz Hauptmann,* trat nun auf den alten Ehrenplatz. Am 13. Okt. 1792 zu Dresden geboren, beschäftigte sich Hauptmann frühzeitig mit theoretischen Studien. Ludwig Spohr unterwies ihn im Violinspiel und in der Komposition. 1812 wurde er Violinist in der Dresdener Hofkapelle, 1815 Hauslehrer beim Fürsten Repnin in Wien, mit dessen Familie er nach Rußland übersiedelte. Hier wandte er sich mit neuem Eifer theoretischen Arbeiten zu. Von 1822—1842 war er Violinist in der Hofkapelle zu Kassel. Nach Weinligs Ableben wurde Hauptmann nach Leipzig berufen, wo er als Theoretiker, Komponist und Kantor an St. Thomas segensreich wirkte. 1853 erschien sein theoretisches Hauptwerk: „Die Natur der Harmonik und der Metrik." Zahlreiche Abhandlungen schrieb er auch für Chrysanders „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft". Er starb hochgeachtet am 3. Januar 1868.

Ein Schüler Weinligs, *Ernst Friedrich Eduard Richter,* wurde zum Nachfolger berufen. Am 24. Oktober 1808 zu Groß-Schönau (Lausitz) geboren, trieb Richter in Leipzig Universitätsstudien, wurde 1843 mit Moritz Hauptmann an das neugegründete Leipziger Konservatorium als Theorielehrer engagiert, zum Dirigenten der Singakademie ernannt, war seit 1851 Organist an der Peterskirche, seit 1862 an der Neukirche, bis der Tod Hauptmanns ihn in die Stelle des Thomaskantors einrücken ließ. 1868 erhielt Richter den Professortitel. Sein Lehrbuch der Harmonie, der Fuge und des Kontrapunktes ist in zahlreichen Auflagen weit verbreitet und in fast alle Kultursprachen übersetzt. Seine Kompositionen imponieren durch die strenge klassische Form. Er starb am 9. April 1879 zu Leipzig.

Sein Amtsnachfolger wurde Dr. *Wilhelm Rust,* einer der größten Bach-Kenner des 19. Jahrhunderts. Rust stammte aus einer alten Musikerfamilie; der Bruder seines Großvaters war ein Schüler von Sebastian Bach, während sein Großvater Friedrich Wilhelm Rust (1739—1796) bei Friedemann Bach, dem ältesten Sohne des großen Sebastian, studiert hatte. Am 15. Aug. 1822 zu Dessau geboren, wurde Wilhelm Rust von seinem Onkel W. C. Rust im Klavier- und Orgelspiel unterwiesen. Von 1840—43 studierte er bei Dr. Friedrich Schneider in Dessau Komposition. 1849 ließ er sich in Berlin nieder, wo er von 1862—1874 den Bachverein dirigierte. 1878 siedelte er als Organist der Thomaskirche nach Leipzig über, und 1880 wurde er Richters Nachfolger im Thomaskantorat. Um die Herausgabe der großen Prachtausgabe von Joh. Seb. Bachs Werken, die von der Leipziger Bachgesellschaft unter seiner langjährigen Redaktion zur Ausführung gelangte, hat sich Dr. Rust die größten Verdienste erworben. Sein Name wird mit diesem Werke fortleben. Am 2. Mai 1892 machte der Tod diesem rastlosen Streben für den größten aller Thomaskantoren ein Ende.

Gustav Schreck, geboren am 8. Sept. 1849 in Zeulenroda, ist der jüngste Repräsentant auf dem Ehrensitze der Leipziger Thomaskantorei.

Berühmte Thomasschüler, die später als Thomaskantoren fungierten, waren Friedrich Doles und E. F. E. Richter.

Schüler des großen *Sebastian Bach* waren Carl Friedrich Abel, Johann Friedrich Agricola, Gottfried August Homilius, Johann Philipp Kirnberger, Johann Ludwig Krebs, Johann Christian Kittel, Johann Christoph Altnickol u. a.

Carl Friedrich Abel war der größte Gambenvirtuose seiner Zeit (Gambe = Kniegeige = Cello). 1725 zu Köthen geboren, war Abel Chorschüler an der Thomasschule unter Bach, für den er hohe Verehrung hegte, die später in treue Freundschaft ausmündete. Von 1748—58 war Abel Gambist am Dresdener Hoftheater, doch konnte er sich infolge seines übermäßig entwickelten Selbstbewußtseins, das mit viel Eitelkeit gepaart war, mit dem Hofkapellmeister Hasse nicht vertragen. 1759 ging er nach

London, wo Bachs jüngster Sohn Johann Christian im gleichen Jahre Kapellmeister der Königin von England geworden war. Die Verehrung für den Vater übertrug Abel auf den Sohn, und ihre Charaktere paßten ausnehmend gut zueinander. Beide waren leichtlebig und Freunde des Weines; sie wohnten auch zusammen und vereinten sich am 29. Febr. 1764 zu einem Konzerte in Almacks Saal. Dieses war das erste der berühmten Subskriptionskonzerte, die bis zu Bachs Tod 1782 im Mittelpunkt des Londoner Musiklebens standen. Abel durchzog nach dieser Zeit wieder konzertierend Deutschland, kehrte nach London zurück, und dort überraschte ihn in einem starken Rausche der Tod (20. Juni 1787). Er hinterließ zahlreiche Sinfonien, Ouvertüren, Concerte für Cembalo, Quartette, Sonaten und Orgelkompositionen, die in London, Paris und Berlin erschienen.

Johann Friedrich Agricola, am 4. Januar 1720 zu Dobitz bei Altenburg geboren, studierte bei Sebastian Bach, wurde 1741 Schüler von Quantz, dem Flötenlehrer Friedrich des Großen, und 1759 zum Nachfolger Grauns ernannt. Er starb am 1. Dez. 1774 zu Berlin. Von seinen Kompositionen seien erwähnt: „Auferstehung und Himmelfahrt (Ramler)", „Die Hirten bei der Krippe zu Betlehem", die Weihnachtskantate „Kündlich groß ist das gottselige Geheimnis", „Singet fröhlich Gotte" und Festmusiken.

Gottfried August Homilius, am 2. Febr. 1714 zu Rosental bei Königstein in Sachsen geboren, wurde 1755 zum Musikdirektor der drei Hauptkirchen und zum Kantor an der Kreuzkirche zu Dresden ernannt. Dort starb er am 2. Juni 1785. Seine Werke, in denen nicht eine einzige Spur von der Empfindungs- und Ausdrucksweise seines großen Lehrers zu finden ist, besitzt das Archiv der Dresdener Kreuzkirche handschriftlich.

Johann Philipp Kirnberger, der durch seine spitze Feder bekannte Musiktheoretiker und Kontrapunktist, war zu Saalfeld in Thüringen am 24. April 1721 geboren und ging 1739 mit Empfehlungen des Hoforganisten H. N. Gerber aus Sondershausen zu Sebastian Bach, dessen Schüler er bis 1741 war. 1751 siedelte er nach Dresden über und wurde später als Violinist in die königliche Kapelle nach Berlin berufen, wo er in der Nacht zum 27. Juli 1783 starb. Als Komponist ziemlich unbedeutend, versuchte er, aus den Werken seines großen Meisters die Lehrsätze der Komposition zu konstruieren. Als Resultat dieser Versuche gelten seine beiden theoretischen Werke: „Die Kunst des reinen Satzes" und „Die Grundsätze des Generalbasses". Da es ihm an jeder feineren Bildung gebrach, erlitt er manche Mißerfolge, und durch diese verbittert, benutzte er seine Einsicht als kritische Angriffswaffe, wobei sich seine zum Kritteln und Grübeln geneigte Natur, die sich zuweilen recht grob, hämisch und boshaft offenbarte, ungeschminkt zu erkennen gab. So behauptete Quantz einmal, ein Flötenduett lasse keinen Baß zu; Kirnberger widersprach ihm und bewies ihm das Gegenteil, indem er Duette des Flötenmeisters mit hinzugefügtem Basse auf der Orgel spielte, während Quantz zum Abendmahl ging! Quantz, Kirnberger und sein Schüler Fasch zählten zu den vertrauten Freunden Friedrich des Großen, dessen immer einsamer werdendes Leben sie an den Musikabenden in Sanssouci durch ihre Kunst erheiterten.

Zu Kirnbergers Schülern zählt *Carl Friedrich Christian Fasch*, der Begründer der 1790 im Hause des Geheimrats Milow ins Leben gerufenen Berliner Singakademie, und *Johann Abraham Peter Schulz*, der Komponist des „Freude, schöner Götterfunken", „Warum sind der Tränen", „Der Mond ist aufgegangen". Schulz war gleichzeitig Kirnbergers Sekretär, der den ungeschickten Stil seines Lehrers verbessern mußte.

Johann Ludwig Krebs war am 10. Februar 1713 zu Buttelstädt bei Weimar geboren und studierte 9 Jahre, von 1726—1735 bei Sebastian Bach, der ihn für seinen besten Schüler erklärte, obgleich dessen Kompositionen völlig homophon, also der Bachschen Richtung direkt konträr abgefaßt sind und jeglichen Kontrapunkts entbehren, auch arm an Modulation und Motiven sind. 1737 wurde Krebs Organist in Zwickau, 1744 Schloßorganist in Zeitz und 1756 Hoforganist in Altenburg, wo er 1780 starb. Johann Christoph Altnickol, gest. 1759, war ein beliebter Schüler Bachs und wurde 1749 des Großmeisters Schwiegersohn.

Johann Christian Kittel, zu Erfurt am 18. Febr. 1732 geboren, genoß als letzter Schüler den Unterricht des großen Bach, wurde 1751 Organist an der Bonifaciuskirche in Langensalza und 1756 Organist an der Predigerkirche in Erfurt. Sein kärglicher Verdienst nötigte ihn, Unterricht zu geben und so bildete er eine große Reihe berühmter Orgelvirtuosen aus, die ihn als letzten Vertreter der Bachschen Schule verehrten. Er starb vom 17. zum 18. Mai 1809 zu Erfurt. Sein Orgelwerk: „Der angehende praktische Organist" hat ihn neben vielen Orgelpräludien und Choralvariationen vorteilhaft bekannt gemacht.

Es verlohnt sich, noch auf die Schüler anderer Thomaskantoren hinzuweisen. Da ist zunächst der Reformator des weltlichen Kunstgesanges, *Reinhard Keiser*, zu Teuchern (zwischen Weißenfels und Zeitz) geboren, getauft am 12. Januar 1674. Johann Schelle war sein Lehrer; am 13. Juli 1685 wurde Keiser als Alumnus der Thomasschule auf 7 Jahre verpflichtet. Er studierte mit solchem Erfolge, daß er 1692 am braunschweigischen Hofe als Opernkomponist Aufsehen erregte. 1701 übernahm er das Theater in Hamburg, in dessen Orchester Händel als Violinist und Graupner als Cembalist

tätig waren; Keiser selber schrieb für das Theater zahlreiche Opern. Von 1722—1728 weilte er in Kopenhagen, kehrte nach Hamburg zurück, wo er zum Kantor an der Katharinenkirche ernannt wurde und am 12. Sept. 1739 starb.

Ein Schüler von Schelle und Kuhnau war der schon erwähnte Christoph Graupner, der 1723 eine Berufung an das Thomaskantorat ablehnen mußte, dafür aber mit solchem Erfolge in Darmstadt tätig blieb, daß die Kapelle des Landgrafen Ludwig für eine der ersten in ganz Deutschland galt.

Bei Vater Doles studierte der Musikschriftsteller *Friedrich Johann Rochlitz*, zu Leipzig am 12. Febr. 1769 geboren, 1782 Alumnus der Thomasschule, gestorben am 16. Dez. 1842 zu Leipzig. Von der Firma Breitkopf & Härtel ermuntert, gründete Rochlitz die „Allgemeine Musikalische Zeitung", deren Redaktion er von 1798—1818 innehatte. Sein Buch „Für Freunde der Tonkunst" hat große Verbreitung gefunden, auch schrieb er für Spohr zwei Oratorientexte: „Die letzten Dinge" und „Des Heilands letzte Stunden".

Zu Hillers berühmtesten Schülern zählen Barthel, Neefe und Türk.

Johann Christian Barthel, zu Plauen im Vogtlande am 19. April 1776 geboren, war bereits mit 14 Jahren Organist in Leipzig. 1798 wurde er Kantor in Greiz, 1804 Hoforganist in Altenburg. Hier starb er am 10. Juni 1831.

Christian Gottlieb Neefe, am 5. Febr. 1748 zu Chemnitz geboren, widmete sich nach Absolvierung der juristischen Studien ganz der Musik, wurde 1777 an Stelle seines Lehrers Dirigent der Seylerschen Theatertruppe, mit der er die größten Städte Süddeutschlands bereiste. 1779 entfloh in Frankfurt a. M. der in Geldnöten befindliche Theaterdirektor und Neefe ließ sich bei einer Zweiggesellschaft der Seylerschen Truppe als Correpetitor mit 300 Gulden Jahresgehalt engagieren, die abwechselnd in Bonn und Münster spielte. Am 15. Febr. 1781 erhielt er die Organistenstelle an der kurfürstlichen Kapelle in Bonn und diese Fügung machte ihn auch zum Lehrer Beethovens. Er starb am 26. Januar 1798 zu Dessau. Von seinen Kompositonen ist das Grablied „Wie sie so sanft ruhn" am bekanntesten.

Daniel Theophil Türk, am 10. August 1756 zu Claußnitz bei Chemnitz geboren, wurde 1776 Kantor an der Ulrichskirche in Halle, 1779 Universitätsmusikdirektor, auch erhielt er den Doktor- und Professortitel. Ursprünglich Alumnus der Kreuzschule in Dresden unter Homilius, besuchte Türk 1772 die Universität Leipzig, wo er an Hiller empfohlen wurde, der ihn als Violinist in sein Orchester aufnahm. Türk, der sich durch eisernen Fleiß zu den höchsten Stellungen emporschwang, leitete schließlich das ganze Musikwesen in Halle, wie er auch als Lehrer zahlreicher Orgelvirtuosen und durch seine „Anweisung zum Generalbaßspielen Halle und Leipzig 1791" hochgeschätzt war. Für die Besitzer des Kirnbergerschen Werkes „Die Kunst des reinen Satzes" verfaßte Türk eine „Anleitung zu Temperaturberechnungen. Halle und Leipzig 1806." Zu seinen Schülern zählt der Mitbegründer des Sternschen Konservatoriums, A. B. Marx; ferner: der Balladenkomponist Carl Löwe, der Orgelvirtuose Carl Kloss, der Kantor an der Kreuzkirche zu Dresden: Hermann Uber; der Breslauer Organist und Dirigent Friedr. Wilh. Berner und endlich Türks Nachfolger Dr. Johann Friedrich Naue.

Ein Schüler von Schicht ist der Kantor *August Ferdinand Anacker*. Zu Freiberg in Sachsen am 17. Oktober 1790 geboren, wurde Anacker 1822 Kantor und Musikdirektor in seiner Vaterstadt, wo er, hochverdient um die Pflege klassischer Musik, am 21. August 1854 starb. Von seinen Schülern ist der als Bachspieler berühmte Orgelvirtuose Carl August Fischer am bekanntesten. Robert Volkmann, der in Freiberg das Seminar besuchte, wurde von Anacker veranlaßt, sich ganz der Musik zu widmen.

Ein anderer Schüler von Schicht ist *Carl Friedrich Zöllner*, der bekannte Förderer des Männergesanges. Am 17. März 1800 zu Mittelhausen in Thüringen geboren, war Zöllner seit 1814 Thomasschüler. Schicht veranlaßte ihn, die Theologie mit der Musik zu vertauschen. 1833 gründete Zöllner den „Zöllner-Verein". Er starb am 25. Sept. 1860 zu Leipzig.

Carl Gottlieb Reissiger, Webers Nachfolger an der Dresdener Hofoper, und sein Bruder *Friedrich August Reissiger* waren Schüler von Schicht und Weinlig. Außer Richard Wagner, der seinem Lehrer Weinlig in den „Meistersingern von Nürnberg" ein Denkmal setzte, hat *Carl Eduard Hering*, der Sohn des Zittauer Seminarmusiklehrers, welcher als Erster die Musik pädagogisch behandelte, und *Gottlob Benedict Bierey*, der Breslauer Theaterkapellmeister und Opernkomponist, bei Weinlig Komposition studiert, — auch Walther Wolfgang von Goethe, der 1817 zu Weimar geborene Enkel des großen Dichters, war Weinligs Schüler —, während der bekannte Männerchorkomponist *Julius Otto*, geboren am 1. Sept. 1804 zu Königstein in Sachsen, gestorben zu Dresden als Kantor an der Kreuzschule am 5. März 1877, bei Schicht und Weinlig studierte.

Moritz Hauptmann war Lehrer der Theaterkapellmeister *Otto Felix Dessoff* und *Arno Kleffel*, *Josef Joachim*, der Geigerkönig, *Salomon Jadassohn*, der Leipziger Theoretiker, Dr. *Emil Naumann*, der Dresdener Musikschriftsteller, der Männerchorkomponist *Carl Heinrich Döring*, Professor Dr. *Thierfelder* in Rostock, der Musikschriftsteller *Otto*

Kraushaar, der Komponist *Carl von Perfall*, der Theoretiker Dr. *Oscar Paul*, der Begründer des akademischen Gesangvereins „Arion“ - Leipzig, *Richard Müller*, sie alle haben zu Füßen von Moritz Hauptmann gesessen und sich seiner würdig erwiesen.

Lose Blätter.

Constanz Berneker.

Ein Beitrag zur neuesten Chormusik.

Von August Wellmer-Berlin.

Auf dem vom 31. Mai bis 4. Juni 1907 zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens der Stadt Mannheim daselbst veranstalteten Jubiläums-Musikfeste kam am dritten, modernen Chorwerken gewidmeten, Konzerttage mit Liszts grandioser Graner Festmesse und Theodor Streichers hochbedeutsamer Komposition „Die Exequien der Mignon“ (aus Goethes „Wilhelm Meister“) Constanz Bernekers Krönungs-Kantate zur Aufführung und erzielte, trotzdem die ersten beiden Werke vorangingen, auch nach diesen einen grofsen Erfolg. Mag man einen Teil davon auch der überaus glänzenden Ausführung durch Chor, Soli und Orchester anrechnen, immerhin hätte ein weniger bedeutendes Werk am Schlusse des Konzerts ermüdend gewirkt, was bei Bernekers grofszügiger, von innerem dramatischen Leben beseelter Musik nicht der Fall sein konnte. Der Komponist hatte sich schon früher durch sein Kirchen-Oratorium „Christi Himmelfahrt“ und durch seine Kirchen-Kantate „Christus der ist mein Leben“, beide für Chor, Soli, Orchester (oder Orgel) bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen und viel von gröfseren Kirchenchören zur Aufführung gebracht, einen Namen unter den modernen Kirchenkomponisten gemacht; die bei Ries & Erler in Berlin aber erschienene Krönungs-Kantate für Chor, Soli und Orchester (Orgel ad libitum) ist dazu angetan, ihm noch mehr einen bleibenden Platz unter den Meistern moderner Chorkomposition zu sichern. Auch dürften Werke, wie die im Lutherjubiläumsjahr 1883 im Dom zu Königsberg i. Pr. mit aufsergewöhnlichem Erfolge aufgeführte Reformations-Kantate für gemischten Chor, Soli und Orchester und die Chormusik zu Schillers „Braut von Messina“ für Männerchor, Soli und Orchester, deren Wiedergabe wiederholt begeisterten Beifall fand, unser Urteil bestätigen und es wäre nur zu wünschen, dafs es der „Gesellschaft zur Verbreitung der Werke Constanz Bernekers“, die bald nach dem am 9. Juni 1906 erfolgten Tode des Komponisten zu Königsberg i. Pr., der Stätte seiner langjährigen Wirksamkeit, unter Führung von namhaften Gelehrten, angesehenen Kunstfreunden und vortrefflichen Musikern und Sängern in und aufserhalb der Provinz Ostpreufsen sich gebildet hat, gelingen möchte, so hervorragende Werke moderner Chormusik herauszugeben und damit deren Verbreitung in weiteren musikalischen Kreisen Deutschlands zu ermöglichen.

Constanz Berneker, ein Sohn der Provinz Ostpreufsen, wurde am 31. Oktober 1844 zu Darkehmen geboren. Er war ein Nachkomme jener Salzburger Emigranten, denen König Friedrich Wilhelm I. von Preufsen im litauischen Teil Ostpreufsens Unterkunft gewährte. Aus dieser süddeutschen Abstammung erklärt sich vielleicht das warm pulsierende, temperamentvolle Leben in Bernekers Werken, wie andrerseits aus seiner litauischen Herkunft[1]) das Farbenprächtige und Glanzvolle in seiner musikalischen Gebeweise, namentlich in seiner Orchestersprache, die bei Anwendung aller modernen Mittel oft von berückender sinnlich musikalischer Schönheit ist, ohne der inneren Wärme der leidenschaftlichen Empfindung und dramatischen Bewegtheit zu entbehren. Es ist bei solcher Veranlagung und Neigung ganz erklärlich, dafs Berneker ein im höchsten Mafse begeisterter Anhänger Richard Wagners und der neudeutschen Richtung war, wenngleich seine spezifisch kirchlichen Werke auch daran keinen Zweifel lassen, dafs er sich in der Schule der Alten gründlich durchgebildet hatte. Schreiber dieser Zeilen stand während seines langjährigen Aufenthalts in Ostpreufsen dem Königsberger Komponisten persönlich nahe und schrieb ihm die Texte zu der oben genannten Reformations-Kantate, wie (von Berlin aus) zu der in Mannheim aufgeführten Krönungs-Kantate. Er befand sich in Königsberg, als der Telegraph der Welt die Nachricht von dem am 13. Februar 1883 erfolgten Tode des Bayreuther Meisters brachte. Berneker, der selbst in Bayreuth gewesen war und stets mit glühender Begeisterung über Richard Wagner sprach, war völlig fassungslos und schickte in dem am 19. Februar desselben Jahres von der Singakademie zu Königsberg veranstalteten, von ihm geleiteten Konzert, der Aufführung des Loeweschen Oratoriums „Johann Hus“ das weihevolle Vorspiel zum „Parsifal“ voran.

Nach abgeschlossener Schulbildung besuchte Berneker das königliche Institut für Kirchenmusik und die Kompositionsabteilung der königlichen Akademie zu Berlin, übernahm hier zunächst nach Absolvierung seiner Studien die Leitung von Männergesangvereinen, siedelte aber 1872 in seine alte Heimat über, wo er in Königsberg die Direktion der Singakademie erhielt, wozu noch die Gesanglehrerstelle am Kneiphöfischen Gymnasium und das Amt des Organisten an der Domkirche kamen. Aufserdem war der überaus regsame Mann, der schon 1885 zum königlichen Musikdirektor ernannt war, noch Lehrer der Komposition an dem Königsberger Konservatorium, sowie die letzte Zeit vor seinem Tode Lektor an der Universität. Trotz dieser schon vielfach verzweigten Wirksamkeit konnte er sich der Wahl zum Musikreferenten an der bedeutendsten Königsberger Zeitung (der Hartungschen) als Nachfolger des 1886 verstorbenen, gelehrten und weithin bekannten Klavier- und Musikpädagogen, Prof. Louis Köhler nicht entziehen und schrieb für seine Zeitung mehrere Jahre hindurch vortrefflich belehrende kritische Artikel. In einem Briefe an den Verfasser dieses Artikels vom 20. Dezember 1900 klagt Berneker: „Meine winterliche Berufstätigkeit, die mich in früheren Jahren überhaupt nicht zur Komposition während der Saison kommen liefs, ist auch jetzt

[1]) Der farbenfreudige Litauer liebt das Strahlende, den Glanz und die Pracht.

noch eine so vielseitige und anstrengende, dafs ich wochenlang garnicht und überhaupt immer nur mit grofsen Unterbrechungen an der Kantate („Krönungs-Kantate") arbeiten kann. Inzwischen habe ich nun aber schon die Chorstimmen autographiert, das mufs ich eben auch eigenhändig besorgen und hat gut 14 Tage in Anspruch genommen; auch mit der Instrumentation habe ich begonnen. Es wollen aber immerhin 200 Seiten instrumentiert werden und das braucht Weile, zumal bei einer grofs angelegten Partitur." Aber unter dem 3. Dezember 1901 teilt er in einem freudiger gehaltenen Briefe mit, dafs die Aufführung der Kantate von dem Vorstande des „Litauischen Musikfestes" für das Frühjahr 1902 in Gumbinnen einstimmig beschlossen sei. Auch berichtet er von dem durchschlagenden Erfolge seiner Chormusik zur „Braut von Messina" durch eine Aufführung des Königsberger Sängervereins, so dafs infolgedessen eine Inscenierung des Dramas mit seiner Musik am Lübecker Stadttheater in Vorbereitung sei.

Nach diesem Einblick in die Werkstatt des Komponisten wenden wir uns der „Krönungs-Kantate", wie einigen anderen Werken, noch in Kürze zu. Der Text, von dem Schreiber dieser Zeilen verfafst, besteht aus angemessenen Worten der Bibel, eingewebten Choralversen, und freier Dichtung, bildet aber, wie der Text der Reformations-Kantate, der sich aus Bibelworten, Lutherischen Kirchenliedern und freier Dichtung zusammensetzt, ein organisches, abgerundetes Ganzes mit fortschreitender, dramatischer Steigerung. Im Mannheimer Programmbuche äufsert sich der Königsberger Musikschriftsteller Paul Ehlers folgendermafsen: „Der Text[1]) mag auch im Sinne der grofsen Zeit der schmählichsten Erniedrigung und wunderbaren Erhebung Preufsens vor hundert Jahren aufgefafst werden und das umsomehr, als er die bekannte Losung Friedrich Wilhelms III, anführt: „Meine Zeit in Unruhe, meine Hoffnung in Gott." Aber wie es bei einem echten Kunstwerke sein mufs, schreitet auch die Krönungs-Kantate aus dem engen Zirkel historischer und individueller Beschränkung hinaus in den unbegrenzten Raum immer gültigen und typischen Geschehnisses. Den unbefangenen Hörer stört kein Hinweis auf zeitlich und örtlich bestimmte Tatsachen; der Inhalt der Kantate läfst sich in seiner elastischen Form auf jedes Herrscherpaar und jedes Volk anwenden. Der I. Teil bringt die Berufung, die Krönung und mündet in den Beginn eines Kampfes mit dem Feinde aus. Der II. Teil erhebt sich aus anfänglicher Kümmernis und Kampfeswirrnis zum Siege und zum Dankgottesdienst. Eine Wellenlinie, die von der Höhe zur Tiefe und wieder zur Höhe läuft, gibt das graphische Bild der Kantate und ihr folgt die Musik Bernekers mit bewundernswerter Ausdeutung und Vertiefung des Textes." Die Kritik hat denn auch diese Musik als eine ganz hervorragende Leistung eines begabten, gründlich durchgebildeten und modernen Komponisten allgemein anerkannt. Man rühmte die Farbenpracht des in der Technik auf modernem Boden stehenden Orchesters, die grofse Gewandtheit im Chorsatze, den prächtigen Aufbau der Fugensätze, die mächtige Steigerung derselben, die Eigenart in der Behandlung der Choräle. In der Tat dürften Chorsätze wie der Doppelchor am Schlusse des I. Teils (Männerchor: „Zebaoth, du starker Gott, höre unser Flehen, tilge aller Feinde Spott, dafs sie nicht bestehen", Frauenchor: „Hilf deinem Volke und segne dein Erbe" . . .), wie im II. Teil der Chor: „Herr, wir harren dein in der Not und Pein, segne unsre Heeresscharen, dafs mit Flügeln wir auffahren, Adlern gleich, mit Macht, sei du unsre Wacht!" mit anschliefsendem Choral: „Der Herr ist noch und nimmer nicht von seinem Volk geschieden" wahre Perlen in der neuesten Chorliteratur sein. Am grofsartigsten aber ist das Finale. Der Chor setzt in einem bewegten Fugato, in dem das Lutherlied kunstvoll bei trefflicher Stimmenführung behandelt ist, ein: „Und ob die Feinde wieder dräun, uns gänzlich zu verstören, so trauen wir auf Gott allein, es wird nicht lange währen, denn sein ist die Macht! Ob dunkel die Nacht" . . . und führt mit einem jauchzenden Chorsatz: „Man singet mit Freuden vom Sieg" . . . und einer wuchtigen Fuge: „Lasset uns frohlocken" . . . zu dem in seiner Einfachheit imponierenden Schlufschoral: „Lob, Ehr' und Preis sei Gott" . . . Besonders hervorzuheben ist in diesem Finale noch das Soloquartett: „Kommt, lafst uns anbeten" . . ., ein satztechnisches Meisterstück, a capella und wunderbar zartem Violinsolo, voll innigster Empfindung.

Der reiche Nachlafs Bernekers weist eine Menge von gröfseren Chorwerken mit Orchester-, sowie mit Orgel- und Klavierbegleitung (unter letzteren „Hero und Leander" von Schiller), ferner Psalmen, Motetten, Sprüche für die Liturgie, Männer- und Frauenchöre, Kompositionen für Orchester, Orgel, Klavier, sowie viele Lieder mit Klavierbegleitung auf. Unter diesen dürften die „Tannhäuserlieder", ein Zyklus von zwölf Gesängen von Felix Dahn (erschienen bei K. Giefsel jun. in Bayreuth) und „Weltuntergangs-Erwartung", ein Zyklus von acht Gesängen von Felix Dahn (erschienen bei Ries & Erler in Berlin), letztere namentlich durch die stilgerechte Interpretation Ludw. Wüllners unter der meisterhaften Klavierbegleitung von Coenraad v. Bos, am bekanntesten geworden sein.

Mögen die Werke des in seiner musikalischen Ausdrucksweise, in seinem Stil eigenartigen modernen Meisters nach seinem Tode die Beachtung finden, die ihnen entschieden gebührt!

[1]) Die Kantate war ursprünglich als künstlerischer Beitrag zur Zweihundertjahrfeier der Errichtung der preufsischen Monarchie gedacht.

Liszt und Chopin.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren bedeutende Pianisten nicht so zahlreich wie jetzt; aber wäre dies auch der Fall gewesen, Liszt und Chopin hätten doch unter allen den ersten Platz eingenommen. Sie waren Freunde, aber gewissermafsen auch Rivalen, und wenn der hochherzige Liszt gern und in der liebenswürdigsten Weise andere zur Geltung kommen liefs und echte Künstler stets mit Rat und Tat förderte, war Chopin hingegen nicht frei von Eifersucht, wenn Schüler und Freunde Liszts freudig erklärten: „er ist doch unser Aller Meister." Er besafs in hohem Grade die Elektrizität, den musikalischen Magnetismus, welcher die Menge in Leidenschaft versetzt und mit sich fortreifst.

Zu der Zeit, als beide Künstler auf der Höhe des Ruhmes standen, waren sie, so erzählt eine französische Zeitung von damals (wenn wir nicht irren der „Temps") Gäste einer vornehmen, kunstsinnigen Dame auf deren Landschlosse in der Nähe von Paris. Es waren dort Berühmtheiten aus den Kreisen der Dichter, Maler und Schauspieler versammelt, und es herrschte neben grofsmütiger Gastfreundschaft absolute Freiheit für jeden. Chopin

spielte selten und nur wenn er des vollsten Erfolges sicher war. Liszt war immer bereit zu spielen, selbst wenn er weniger aufgelegt war. Eines Abends im Mai waren die Gäste des Schlosses noch spät versammelt, durch die geöffneten Fenster wehte aus dem Garten Blütenduft ins Zimmer, und der Mond schien hell. Liszt spielte ein Nokturne von Chopin, behandelte es aber nach seiner Manier mit Zutaten von Verzierungen u. dergl. Chopin hatte schon längst Ungeduld merken lassen, endlich trat er zum Flügel und sagte zu Liszt: „Ich bitte Dich, mein Lieber, wenn Du mir die Ehre erzeigst, ein Stück von mir zu spielen, so spiele es so wie es geschrieben steht, oder spiele lieber ein anderes Stück.“ — „Eh bien, so spiele selbst,“ sagte Liszt, indem er ein wenig piquiert aufstand.

„Recht gern“, erwiderte Chopin. Man wollte noch Lampen anzünden, aber Chopin rief: „Im Gegenteil, löscht alle Lichter, der Mondschein genügt mir.“

Nun spielte er und zwar fast eine Stunde lang. Wie er spielte, hätte einer der Hörer zu schildern versucht. Man hatte kaum zu atmen gewagt und als der Künstler schloſs, waren aller Augen voll Tränen, besonders aber die Liszts. Er umarmte Chopin und rief aus: „Du hattest recht, mein Freund, die Werke eines Genies wie das Deinige sind geheiligt, es ist eine Profanation sie anzurühren (heutzutage wagt sich jede mittelmäſsige Konservatoristin an solche Aufgaben. D. U.) Du bist ein wahrer Dichter und ich bin nur ein Stümper.“ — „Ach geh,“ erwiderte lebhaft Chopin, von uns hat eben jeder sein Genre, das ist alles. Du weiſst, niemand vermag so wie Du Weber und Beethoven zu spielen. Ich bitte Dich, spiele nur das Adagio in cismoll von Beethoven, aber mit vollem Ernst, wie Du es kannst, wenn Du willst.“ —

Und Liszt spielte das Adagio und versenkte seine ganze Seele, sein ganzes Wollen darein. Der Hörer bemächtigte sich nun eine andere Art der Rührung; man weinte und schluchzte, aber es waren nicht sanfte Tränen, wie sie Chopin entlockt hatte, es war keine Elegie mehr, sondern ein Drama. Gleichwohl glaubte Chopin seinem Rivalen Liszt an dem Abend einen Streich gespielt zu haben. Er rühmte sich dessen, indem er sagte: „Wie habe ich ihn drangekriegt!“ Liszt erfuhr diese Äuſserung und rächte sich wie ein geistreicher Künstler. Einige Tage später war die Gesellschaft wieder um die Mitternachtstunde versammelt. Liszt bat Chopin zu spielen, nach vielen Förmlichkeiten willigte dieser ein. Liszt bat, alle Lampen und Lichter zu löschen und die Vorhänge herunter zu lassen, damit vollständiges Dunkel herrsche. Man gehorchte seiner Künstlerlaune. Als sich Chopin ans Klavier setzen wollte, flüsterte Liszt ihm rasch einige Worte zu und nahm seinen Platz am Flügel ein. — Chopin, weit entfernt zu erraten, was sein Kunstgenosse beabsichtigte, lieſs sich still auf einem Fauteuil in der Nähe nieder.

Liszt spielte nun alle Kompositionen, die Chopin an jenem ersten Abend vorgetragen hatte, aber er ahmte dabei den Stil und die Manier seines Rivalen so wunderbar geschickt nach, daſs es ganz unmöglich war, die Täuschung zu entdecken. In der Tat lieſs sich die ganze Gesellschaft anführen. Begeisterung und Rührung gaben sich in demselben Maſse kund, wie an dem Abend, an dem Chopin selbst gespielt. Was dieser zu dem Scherz gesagt, und ob er ihn als solchen aufgefaſst, erfuhr man nicht.

Lina Reinhard.

Therese.

Musikdrama in 2 Aufzügen von *Jules Claretie*.

Musik von *J. Massenet*. Ins Deutsche übertragen von *Otto Neitzel*.

Im Februar dieses Jahres fand in Monte Carlo die Erstaufführung dieses Werkes statt. Am 11. Dezember erschien es im Königlichen Opernhause zu Berlin. Ob noch eine andre Bühne den Mut haben wird, es zu geben?

Herr *Massenet* wohnte hier der Wiedergabe eines Aktes seiner Herodias seitens der Gesellschaft des Fürsten von Monaco bei. Da versprach man ihm, sie vollständig aufzuführen. Man hatte vielleicht geglaubt, die viel gehaſste Salome sei bald tot, und man könnte an ihre Stelle die weiche, kokette Herodias setzen. Das wäre freilich ebenso traurig gewesen, als sollte Bachs Matthäuspassion dem Graunschen Tod Jesu den Platz frei machen, wenn zu einem solchen Tausche auch selbst ein so bedeutender Mann, wie mein hochverehrter Meister *Eduard Grell* im stande gewesen wäre, der dem *Robert Franz* einst gestand, nach der Leitung der Passion würde er seekrank, und der Tod Jesu mache ihn dann erst wieder gesund.

Also Herodias sollte kommen, doch Therese kam! Was wäre auch jene uns gewesen — jetzt, wo die Salome mit kaum geminderter Kraft durch ihre kunstvolle Gestaltung und durch den Mahnruf wirkt: „Einer nur ist's, der retten kann!“ Es ist mir ein Greuel gewesen, wenn in Oberammergau der Heiland ans Kreuz geheftet wurde, und wenn von kreischenden Weibern ganz flache Chorgesänge dazu in unangenehmer Weise erklangen. Und fast alle Welt fand das herrlich und ergreifend. Wenn jedoch einem Propheten das Haupt abgeschlagen wird, wie es uns das Evangelium schildert, dann nennt das ein groſser Teil der Beurteiler brutal und widerwärtig, und bezeichnet die unerhört feine Musik als Greuel. Wunderbar! — Konnte uns nun neben der Salome die Herodias jetzt nichts sein, die Therese war auch nichts.

Die Fabel des Stückes spielt 1792 und 93. Im Parke des Schlosses bei Versailles erzählen sich André und seine Gattin, was sich ereignet hat, damit wir es auch erfahren. Er kaufte das Schloſs des vertriebenen Royalisten Armand, dem er, der Girondist, befreundet war, ist aber bereit, es ihm jederzeit zurückzugeben. Zwischendurch versichern sich beide Gatten ihrer Liebe. Er muſs „nach Paris hinein“, und allein, beginnt sie sofort von Armand zu schwärmen und erzählt uns, daſs sie hier sich küſsten, hier sich voneinander losgerissen haben, und daſs ihr Herz ihm ewig geweiht sei. Darauf geht sie ins Schloſs, denn natürlich muſs Armand nun auftreten und uns seinerseits erzählen, wie es ihm erging. Dann darf Therese wieder erscheinen. Glückseliges Wiedersehen! Die alte Liebe flammt auf. Therese will jedoch dem Gatten die Treue bewahren. Da kommt dieser, begrüſst herzlich den alten Freund und nimmt ihn in das Schloſs. — Bald jedoch muſs er als Volksvertreter nach Paris. Therese begleitet ihn. Aber auch Armand ist dort. Von der Straſse her hört man Geschrei, Trommelschlag, Volksgetümmel — die Revolution herrscht. André hat sich zu seinen Parteigenossen begeben. Armand bleibt mit Therese allein. Fast erliegt sie der Versuchung, mit ihm zu fliehen. Draufsen tobt die wilde Menge. Blutrot geht die Sonne unter. — Die leidenschaftliche Liebesszene zwischen dem Weibe und ihrem früheren Geliebten angesichts des Aufruhrs auf der Straſse, in dem ihr Gatte eine Rolle spielt, ist eine Nach-

bildung des 4. Aktes der Hugenotten. — Therese sieht, dafs man André, weil er einen Royalisten beschützte, zum Schafott führt. Da schreit sie zum Fenster hinaus: „Es lebe der König!“ Sogleich stürzen wilde Kerle herein und schleppen sie fort.

Der ungeschickt dramatisierte Stoff ist phrasenhaft gefafst, das Textbuch ungenügend übersetzt. Therese hat einmal zu singen: „Mir bleibt als einziger Trost des ungestillten Sehnens allein nur das Gedenken und die eherne Pflicht.“

Massenet ist in diesem seinen neuen Werke der Alte. Er hat Geschmack, erfindet auch, weifs das Orchester ebenso flüssig wie klangvoll zu gestalten und schreibt für die Singstimmen dankbar. Man kann ihm gar nicht bös sein, denn seine Musiksprache ist liebenswürdig, und vom Rohen, selbst vom Gewöhnlichen hält er sich fern. Aber lieben kann man ihn auch nicht. Seine verbindliche, doch oberflächliche Weise, sein wohlklingender, aber kühler Tonausdruck befriedigt nicht. Man hat zuweilen das Gefühl, wie es P. Heyse nach dem Lesen vieler häfslicher Gedichte empfand: er wollte in den Garten eilen, einen Rettich ausreifsen und herzhaft hineinbeifsen. Die *Massenet*sche Musik spinnt ihr Gewebe meist dünn und zierlich fort, so dafs die Singstimme sich deutlich davon abhebt. Kleine Melodieblumen sind darauf zerstreut. Oft aber ist die Musik so klang- und formenarm, dafs man ihrer kaum acht hat und sie vielleicht ganz entbehren könnte. Dann aber träte das Werk sofort aus der idealen Sphäre in die reale. Mehr Geschlossenheit, bestimmtere Gestaltung möchte man dem Komponisten wünschen. Sie fehlt indes da nicht, wo Massen mit Chören auftreten oder wo die Gefühlsäufserungen der Einzelnen lebhafter werden. Hübsche Einzelheiten bringt der französische Tonsetzer fast immer. So hier, wenn Therese und Armand in Ballerinnerungen schwelgen. Dann führt das Orchester ein anmutiges Menuett aus. Auf dessen Grunde entwickelt sich dann ein längeres Vorspiel zum zweiten Akte, das allerdings ein ansprechendes Tonstück ist, aber dramatisch an dieser Stelle nichts zu tun hat. — Wohl wäre, namentlich im 2. Akte, Gelegenheit gewesen, die Musik sich breiter entfalten und, den Revolutionscharakter ausdrückend, sich leidenschaftlich äufsern zu lassen. Doch dieser Akt ist unbedeutender als der erste.

Unser königliches Institut tat für die Wiedergabe des Werkes alles, was nur verlangt werden konnte. Der Kapellmeister Herr *L. Blech* leitete es aufs beste. Das Orchester liefs es in keiner Weise an sich fehlen, das Sängerpersonal auch nicht. Ein neues Mitglied, Frau *Ober*, bekundete gute Begabung für dramatische Rollen. Herr *Berger* war ein vornehmer Vertreter des André, und als Armand trat Herr *Philipp* wenigstens darstellerisch wirksam für seine Aufgabe ein. — Das Publikum zischte zum Teil. Das ist immer ungezogen. Stillschweigen redet in einem solchen Falle deutlich genug. Rud. Fiege.

Strauſs' Salome in Hamburg.

Von Prof. Emil Krause.

Endlich ist nun auch die viel und auf das Verschiedenartigste besprochene „Salome“ bei uns erschienen, in einer Aufführung, die alle Gemüter in höchste Bewegung und Erregung versetzte. Allwöchentlich finden Wiederholungen statt. Strauſs' „Salome“ bedeutet in Dichtung wie Musik ein Hinausgehen über alles Normale und Natürliche. Wie in dem zu Grunde liegenden Stoff die Perversität Orgien feiert, so ist auch das musikalische Ausdrucksmittel ein ganz aufsergewöhnliches. Um die Musik in ihrer Eigenart zu verstehen, bedarf es der Kenntnis der Wildeschen „Salome“, die sich von der biblischen wesentlich unterscheidet. Schon diese aufsergewöhnliche Handlung macht eine durchaus abseits von allen Kunstgesetzen stehende Ausdrucksweise begreiflich. In diesem seinem dritten Bühnenwerke ist der Tondichter weit über alles bisher Dargebotene hinausgegangen und zu einem musikalischen Seelengemälde gelangt, das, wenn auch mancherlei Bedenken, doch Erstaunen und Bewunderung hervorruft. Nicht nur, dafs auch die äufserlich vielseitigsten neuen Mittel die eigenartigsten Wirkungen erzeugen, werden auch die Stimmungen ohne irgend welche Rücksicht auf Ausführungsmöglichkeit durch die Musik zu treffen gesucht, wie es gerade dem Komponisten für die Situation mafsgebend erscheint. Steter Tonartwechsel erfolgt von Takt zu Takt, Dissonanzen sogar zwischen Gesang und Orchester um einen halben Ton, und bei diesen Schwierigkeiten haben die Sänger kaum eine Stütze. Wie die Leidenschaft im dichterischen Vorwurf, sagt sich auch ihre musikalische Wiedergabe von jeder Fessel los. Die einzelnen Phrasen stehen sich selbständig gegenüber, und nur die innere Idee, der musikalische Gedanke, ist das leitende Fundament. Wie die Dichtung, erreicht auch die Musik ihren Höhepunkt in der Szene zwischen Salome und Jochanaan, wo sie in der Würde des himmlischen Wirkens und der fanatischen Bitterkeit des Anklägers den reichsten Stoff zu hohen Klängen und machtvollen Zügen findet, um dann allmählich zu den eigenartigen Ausbrüchen der Salome überzugehen und in der furchtbaren Schlufsszene sich in ihrer wahren Gestalt zu zeigen, aller Bande frei, als musikalische Schilderung der entfesselten Elemente im Kampfe der Leidenschaften untereinander.

Die Hamburger Aufführungen beschreiben mit goldenen Lettern ein neues Blatt in dem Gedenkbuch der Aufzeichnungen. Sie überragen in vieler Beziehung zunächst in Fräulein *Walkers* Interpretation der Titelrolle und in *Brechers* genialer Führung, nach dem Urteile aller, die in anderen Städten die „Salome“ gehört, alles was bis jetzt in den „Salome“-Vorführungen dargeboten. Bei der Erstaufführung wurde *Brecher* etwa zwölfmal gerufen. Fräulein *Walkers* realistische Darstellung, einschliefslich der Selbstausführung des Schleiertanzes, ihr volles Aufgehen in die unverantwortlich schwierige Partie, stehen über jeder Kritik. Die gewaltige Orchestersinfonie mit ihrem überreichen, künstlerisch abgetönten Kolorit, wie ihre technische Vollendung erschien durch *Brecher* in einer der Beschreibungen spottenden Vollkommenheit. Gleich Vorzügliches wie bei Fräulein *Walker* ruhte in den künstlerischen Leistungen der anderen Interpreten: *Birrenkoven* (Herodes), Frau *Beuer* (Herodias), *Dawison* (Jochanaan), *Schlitzer* (Narraboth) usw.

Musikkritik.

Es ist eine grofse Niederträchtigkeit, einen ernststrebenden Künstler durch eine grobe, gehässige Kritik um die wohlverdiente Anerkennung seiner Leistungen zu bringen, eine noch gröfsere Niedertracht ist jene feige

Kritik, welche ihrer Bosheit eine Dosis Lob beimischt, um sie für den Schreiber derselben gefahrloser zu machen. Die Nadelstiche dieser Kritik können einen nervösen Künstler zur Verzweiflung bringen.

Es ist erstaunlich, wie vielseitig die Gemeinheit in ihren Mitteln ist, um solchen Nadelstichen ein möglichst harmloses Aussehen zu geben: Leute, deren Intelligenz sonst nicht sonderlich entwickelt ist, verstehen es sogar mit stilistischen Imponderabilien umzugehen, wenn es sich um Anbringung einer versteckten Bosheit handelt.

Die Redaktionen von Zeitschriften und Zeitungen sollten doch recht vorsichtig sein, wenn es sich darum handelt, jemand das öffentliche Richteramt über den Wert von Kunstwerken und Kunstausübung anzuvertrauen. Es wird ihnen freilich nicht immer möglich sein, namentlich nicht für Tageszeitungen, fachmännisch durchgebildete Kräfte zu finden. Was sie aber von ihrem Vertrauensmann unter allen Umständen verlangen müssen, ist ein angeborener Kunstsinn, musikalisches Empfinden, gepaart mit einem guten musikalischen Gehör, tüchtige kunsthistorische Kenntnisse, namentlich Vertrautheit mit der musikalischen Literatur und — das Wichtigste von allem — ein starkes sittliches Empfinden, das es zu keiner Parteilichkeit, zu keiner Ungerechtigkeit kommen läfst. Der jämmerlichste Bursche im Musikleben ist der parteiische Kritiker. Ernst Rabich.

Max Bruch.

Am 6. Januar feiert einer unserer bedeutendsten Komponisten, *Max Bruch*, seinen 70. Geburtstag. *Bruch* wurde in Köln a. Rh. geboren und wird auch dort seinen Ehrentag verleben, an dem er ein Gürzenichkonzert leiten wird. Am bekanntesten ist der Jubilar durch seine Chorwerke geworden. Die „Szenen aus der Frithjofsage“ und „Schön Ellen“ haben eine Aufführungsziffer erlangt wie kaum ein Werk eines zeitgenössischen Tonsetzers. Ihnen an Beliebtheit nahe kommen die abendfüllenden Werke „Odysseus“, „Das Lied von der Glocke“ und „Achilleus“. Nicht weit von Mendelssohns berühmtem Violinkonzert hat *Bruchs* Gmoll-Konzert seinen Platz, dem das Dmoll-Konzert an Schlagkraft nur wenig nachsteht. Wenn trotz dieser riesigen Erfolge *Bruch* heute nicht zu den vergötterten Komponisten gehört, so hat das seinen Grund darin, dafs es ihm widerstrebt, Fisdur und Fdur zugleich erklingen zu lassen. Charakteristisch sind darum seine Werke doch und noch späte Geschlechter werden sich an ihnen erfreuen und erheben. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Dezember. — Von der Oper berichte ich gern an erster Stelle. Diesmal fehlt dazu der Stoff. Massenets Therese soll erst morgen auf der Königlichen Bühne zum ersten Male erscheinen, und vielleicht findet der Bericht darüber noch in dieser Nummer Platz. Zwei Werke übertrafen bis heute an Zahl der Aufführungen alle übrigen bei weitem: Butterfly wurde 17mal gegeben, Salome 13mal. Dafs immer mehr frühere Verehrer, Musiker zumal, von Rich. Strauss abfallen, ist wohl in den Fach- und Tageszeitungen zu lesen, in Wirklichkeit — d. h. am Besuche seiner Bühnen- und seiner Konzertwerke — merkt man nichts davon. Als jetzt wieder die Domestica im Konzerte erschienen war, fand von zwei namhaften, überzeugungstreuen Kritikern der eine, dafs sie bei jedem neuen Hören weniger bedeutend erschiene, der andre, dafs sie das schönste und reifste seiner Werke sei. Aus der Salome, sagte mir jüngst ein komponierender und rezensierender Freund, wäre er wieder mit tiefem Abscheu gegangen. Und ich in wahrhafter Ergriffenheit, konnte ich ihm nur entgegnen. — Die Komische Oper hat an Smetanas Verkaufter Braut und d'Alberts Tiefland Zugstücke, die sich noch längere Zeit als solche erweisen werden. Das Lortzingtheater ist wider alles Erwarten als Opernstätte neu eröffnet worden. Aber was jetzt dort geboten wird, ist recht dürftig. Der Pächter des Berliner Theaters, *Ferd. Bonn*, gab seine leitende Stellung dort plötzlich auf und machte Herrn *Palfi* Platz. Dieser tritt nun als Operetten-Direktor mit Herrn *Monti* vom Theater des Westens in Wettbewerb, der endlich in der nächsten Woche seiner Lustigen Witwe einige Ruhe gönnen und eine neue Operette von *Oskar Straus* geben will. Die neue Operettenbühne, die als Walhalla-Theater schon früher ihrem jetzigen Zwecke diente, führte Offenbachs Blaubart szenisch und stilistisch recht gut auf. Nur Sänger braucht sie. Denn bei Offenbach genügt es nicht, zu tänzeln und zu plärren, der will gesungen sein.

Den Bufstag begingen zwei musikalische Körperschaften mit Aufführungen: Mittags der Königliche Opernchor, abends der Philharmonische Chor. Jener brachte zum ersten Male ein Kyrie für 5stimmigen Frauenchor a cappella von Mozart und eine 16stimmige Hymne (Jakob, dein verlorener Sohn kehrt wieder) für gemischten Chor von *Rich. Straufs* zur Aufführung. Die reiche Polyphonie des ersten Stückes, bei der eine Stimme nach der andern sich das Thema ruhelos abnimmt, erinnert an Bachs Weise, nicht zugleich an seine Tiefe. Die Komposition zeigt mehr die Satzkunst Mozarts als seine Innigkeit. Von der genannten Hymne versteht man nur nicht, wie ein solcher Text für 16stimmigen gemischten Chor gesetzt werden konnte. Auch hier war es das kunstvolle Gewebe, was interessierte. Der poetische Inhalt der Dichtung gelangte nicht zum Ausdrucke. — Der Opernchor brachte die schwierigen Sachen sehr gut heraus, was Sicherheit und Genauigkeit anbelangt. Ein Chorsänger kann ja meist für zwei Dilettanten gerechnet werden. Aber in geistlichen Gesängen fehlt einem Opernchore der fromme Ausdruck der Oratorienchöre. Und wenn auch hundert Opern-Choristen soviel Kraft im Tone entwickeln, wie doppelt so viel Dilettanten, so klingt es bei diesen doch edler und ist meist auch feiner abgestuft. Das konnte man am Abend desselben Tages deutlich erkennen, als der Philharmonische Chor die Grofse Totenmesse des *H. Berlioz* aufführte. Es war die zehnte vollständige Wiedergabe des Werkes nach jener teilweisen, die unter des Komponisten Leitung im Jahre 1843 im Berliner Opernhause stattfand. Man darf sie eine musterhafte nennen. — Die Singakademie beging das Totenfest durch eine Aufführung des *Verdi*schen Requiems. An den lyrischen Stellen, da, wo er betet, wie im Kyrie, Dona nobis usw., steht Verdi in der Kirche, wo er schildert, wie Tuba, Liber scriptus usw., steht er auf der Bühne und wird hochdramatisch. Im ganzen ist das Werk doch bedeutend

und machte in seiner guten Ausführung einen fesselnden und ergreifenden Eindruck. — Den dritten Sinfonieabend der Königlichen Kapelle hatte *Leo Blech* geleitet, am vierten schwang *Felix Weingartner* wieder den Taktstab. Man empfängt ihn nicht mehr mit Jubel, man entläfst ihn auch nicht mehr erst nach sechsmaligem Hervorrufen. Die Empfindung des Auditoriums scheint jetzt in den Worten beschlossen zu sein: „Ruhig mag ich dich erscheinen, ruhig gehen sehn." Man hat sich gefafst, da man weifs, dafs sein Fortgehen unabänderlich ist und sieht auch schon Rich. Strauss an seiner Stelle. Der wäre uns ja ein Trost für das Scheiden des um unser Konzertleben so verdienten Mannes, dem wir stets dankbar bleiben werden. Er gedachte am 20. d. Mts. mit einer Beethoven-Geburtstagsfeier seine Tätigkeit hier abzuschliefsen. Man hofft ihn aber noch für zwei der 5 dann noch ausstehenden Sinfoniekonzerte zu gewinnen. Der Wiener Herr Hofoperndirektor *Weingartner* wird hoffentlich ebenso gern wieder einmal in Berlin ein Konzert leiten, wie das sein Vorgänger *Mahler* tat. — Man hörte nun gelegentlich des letzten Sinfonieabends hier und da das Wort: „Manus manum lavat", und es wurde auch nach den zwei neuen Stücken recht vernehmlich gezischt, was ja in jedem Falle, wäre auch eine Komposition noch so unbedeutend, eine Ungezogenheit ist. Deutlich genug spricht ja ein tiefes Schweigen das Urteil, und dabei wird niemand verletzt. Die erste Nummer waren Variationen und Fuge über ein lustiges (?) Thema Joh. Ad. Hillers für Orchester von *Max Reger*. Ich finde das Thema nur gemütlich, aus dem der Komponist ein Werk hat erstehen lassen, das fast dreiviertel Stunden in Anspruch nimmt. Diese Länge schadet der Wirkung, denn Variationen sind im Grunde doch nur ein geistreiches Spiel mit Formen. Es handelt sich nicht um Entwicklungsmusik dabei, daher ermüdet sie leicht. Von den Orchesterarbeiten Regers ist dies Opus 100 die bei weitem beste, wenn er auch noch nicht aus dem Orchester heraus gestaltet und nicht hervorragend instrumentiert. Indes entfaltete er in den Variationen wieder seine ganze grofse Kunst im Umbilden und Verarbeiten des Stoffes. Ihm folgte *Otto Neitzel* mit einer Phantasie für Violine und Orchester, betitelt: Das Leben ein Traum. Calderons Drama ist als Programm für die Musik bezeichnet. Aus ihr allein würde man diese Beziehung der Dichtung nicht erkennen. Aber selbst mit Zuhilfenahme des Textes gelingt das dem Hörer kaum. Diese Musik ist ziemlich arm. Mit dem Erfinden wie mit dem Gestalten will es dem Tonsetzer nicht glücken. Und gerade eine halbe Stunde lang dauert das Stück. Dafs einzelnes darin klug erdacht, und dafs das Orchester mit Geschick behandelt ist, rettet die Komposition nicht. — Das neue Mozartorchester veranstaltete unter *Karl Panzners* Leitung mehrere Konzerte gröfsten Stiles — das letzte hatte Schuberts h-moll und Beethovens Chorsinfonie auf dem Programme — die sich wachsender Teilnahme erfreuten. Nicht alle Instrumente sind ausreichend besetzt, und es mufs noch mehr Wandel im Personal eintreten, als bereits geschah. Doch ist die Körperschaft von dem genannten Dirigenten in kurzer Zeit hervorragend geschult worden, so dafs sie sich schon jetzt mit Erfolg an grofse Aufgaben wagen darf. In einem dieser Konzerte wirkte auch *F. Busoni* mit und spielte u. a. *C. M. v. Webers* „Konzertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters", f-moll, Op. 79. Es wollten mehrere Beurteiler finden, dafs dies, dem Lisztschen Klaviersatze allerdings noch ziemlich fern stehende Stück vom Vortragenden nicht in seinem Charakter getroffen worden sei — ich war nicht der Meinung. Der vortreffliche Pianist gab sich da ganz musikfroh, frisch und frei, ohne alles Deuteln. Mich interessierte aber besonders das Historische dieser Komposition, von der *F. Weitzmann* behauptete, sie solle die ruhmreiche Erhebung Deutschlands nach dem Befreiungskriege darstellen. Das wird heute kaum jemand herausfinden, und F. Weitzmann hat es wohl nur hineingelegt, wozu ihn das Folgende veranlassen mochte: Weber schrieb auf seine Partitur, dafs er sie am 18. Juni 1821 in Berlin vollendet habe, am Gedenktage also der Schlacht bei Belle-Alliance. Das war am Vormittag des Tages, an dem er hier im Königlichen Schauspielhause seinen Freischütz zum ersten Male dirigierte und darauf in sein Tagebuch schrieb: „Soli Deo Gloria!" Das Klavierkonzert in Rede spielte er übrigens zum ersten Male öffentlich acht Tage nach seiner Fertigstellung im Konzertsaale unsres Schauspielhauses. — Gestern beging der Philharmonische Chor die Feier seines 25jährigen Bestehens. *Siegfried Ochs* ist sein Begründer und auch noch sein Leiter. Er war zunächst Schüler der Königlichen Hochschule, wo man Zweifel an seiner musikalischen Begabung gehegt haben soll, weshalb er sich privatim bei *F. Kiel* und *H. Urban* ausbildete. Aus diesem Falle läfst sich indes kein Tadel gegen die Hochschule begründen, wie mancherlei auch sonst gegen deren Tätigkeit unter *Joachims* Oberleitung gesagt werden könnte. Die Fähigkeit, einen grofsen Chor zu schulen und zu leiten, ihm wertvolle Aufgaben zu stellen und deren kunstvolle Lösung zu bewerkstelligen — diese Fähigkeit ist in den Lehrsälen der Hochschule nicht zu erkennen. Und Ochs ist ja durchaus nicht der einzige Dirigent von Bedeutung, der als Schüler in der Komposition oder im Spielen eines Instrumentes nicht glänzte. — Er vereinigte 1882 eine kleine Schar Sänger und hielt mit ihnen am 8. Dezember eine erste Probe ab. Man nannte sich *Ochs*scher Gesangverein und konzertierte vor geladenen Kreisen. Erst zwei Jahre später fand die erste öffentliche Aufführung statt. Schnell wuchs der Verein, und mehr und mehr wuchs auch sein Ruhm. Mit elf Sängern begann er, jetzt sind es gegen vierhundert. Bei seinen Aufführungen unterstützte ihn zumeist das Philharmonische Orchester. Im Jahre 1888 nahm er die Bezeichnung Philharmonischer Chor an und wirkte als solcher im Jahre darauf bei der absonderlichen Doppelaufführung der Neunten Sinfonie durch *Hans v. Bülow* mit. S. Ochs hat seine Sängerschar vortrefflich geschult und stellte ihr von Anfang an hohe Aufgaben. Seinen Programmen zieht er weite Grenzen. Er pflegte Mendelssohn und Bruch gleich Händel und Haydn, Herzogenberg wie Schubert, Berlioz und Liszt wie H. Wolf und Rich. Strauss. Ganz besonders aber hat er sich in den letzten zehn Jahren um die Pflege J. S. Bachs verdient gemacht. Er hält an der Eigenart des Bachschen und Händelschen Orchesters fest und ist gegen alle Zutaten und Bearbeitungen. Für den Chor aber verwendet er reiche dynamische Schattierungen, und verstand auch durch andre als die gewohnten Zeitmafse manches in ein neues, wirksameres Licht zu stellen. — Ich kenne von grofsen gemischten Chören nur die Berliner und die bei den Rheinischen Musikfesten tätigen. Aber kundige Beurteiler, die auch alle grofsen Chöre des Auslandes hörten, versichern, dafs der Philharmonische sie überträfe. — Zu der Jubiläumsfeier veröffentlichte Prof.

R. Sternfeld eine Chronik des Chores, der ich folgendes entnehme: Am 8. Januar 1894 fand das 25. Konzert statt. Es wurde d'Alberts Chor „Der Mensch und das Leben" aufgeführt, Gesänge von H. Wolf und das Tedeum von A. Bruckner. In demselben Schnellzuge waren die letztgenannten von Wien hier angekommen und wohnten den Proben bei. Wolf war stets unzufrieden und heftig, Bruckner stets entzückt und dankbar. „Meine Damen, sagte er, Sie singen ja wie die Engeln im Himmel!" Am Konzerttage entzog sich Wolf nach dem „Feuerreiter" den Hervorrufen, indem er sich im Stehparkett verborgen hielt. Bruckner konnte jedoch nicht schnell genug aufs Podium kommen, um sich bei dem klatschenden Auditorium zu bedanken. — Das gestrige Konzert nun war das 125. des Vereins. Es brachte eine vorzügliche Aufführung von J. S. Bachs Hoher Messe. — Am Schlusse jubelte man Prof. *S. Ochs* zu. Es gab Kränze und einen Orchestertusch. Rud. Fiege.

Barmen-Elberfeld. Die heurige Saison übertrifft die Vorjahre hinsichtlich der Zahl und Güte musikalischer Veranstaltungen. Jede Kunstgattung findet liebevolle Pflege. Nicht weniger als 3 grofse Gesangvereine widmen sich dem Oratorium. Von gröfster sozialer und kultureller Bedeutung ist der von *Karl Hopfe* geleitete, etwa 200 aktive Mitglieder zählende Barmer Volkschor. Für wenige Pfennige (6 Konzerte kosten nur 2,50 M) kann hier der Unbemitteltste Herz und Gemüt laben an den hehrsten Schöpfungen vokaler und instrumentaler Werke aller Zeiten. Mit einer glänzenden Aufführung des Liedes von der Glocke von M. Bruch, der am 6. Januar 1908 sein 70. Lebensjahr vollendet, wurde das 2. Lebensjahrzehnt des Volkschores eröffnet. — Die Barmer Konkordia (Dirigent *R. Stronck*) ehrte das Andenken ihres verstorbenen Gönners Karl Toelle, der dem Verein ein Kapital von 150000 M vermachte, durch den ergreifenden Vortrag des stimmungsvollen Eroica-Trauermarsches von Beethoven; es folgte in fleifsiger Einstudierung der „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius sowie die Uraufführung eines Werkes von Carl Somborn „Valnicki" für Baritonsolo, Chor und Orchester. Das zugrunde gelegte altindische Heldengedicht vermochte jedoch ebensowenig zu interessieren als die der Originalität entbehrende Vertonung. — Die Elberfelder Konzertgesellschaft (Dirigent *H. Haydn*) bescherte die „Schöpfung" und die „Neunte". Aufsehen erregte der mit einem macht- und klangvollen Organ begabte Bassist *Lauis de la Cruss-Frölich*-Paris.

Der Pflege der bisher vernachlässigten Kammermusik haben sich vier ständige Einrichtungen (die Soirées der Frau Saatweber-Schlieper, Barmen, der Kammermusikabende von Richard Stronck, das Barmer Streichquartett, die Morgenaufführungen an Sonntagen seitens der Elberfelder Konzertgesellschaft) angenommen. Liederabende von Ludwig Hefs, Frau Anna Kappel-Stronck, Darbietungen des Rosé-Quartetts, des Cellisten Casals, der Geigenvirtuosen Marteau, Hegedüs u. a. brachten auserlesene Genüsse auf dem Gebiete klassischer sowohl wie auch zeitgenössischer Literatur. In letzterer Hinsicht sind 2 sehr hübsche Neuheiten zu erwähnen: eine Violinsonate von Ludwig Thuille (Opus 30) und ein Streichquartett Bdur Opus 15 von Ewald Sraesser. Madame de Sauset gibt auch diesen Winter wieder 6 Künstlerabende, die sämtlich auf vornehm künstlerischer Höhe stehen. Dr. Otto Neitzel-Köln dirigierte feinfühlig ein Wagnerkonzert, Karl Burrian-Dresden sang unübertrefflich Lieder des Bayreuther Meisters. Franz von Vecsey bewies, dafs es mit seiner Kunst rüstig vorwärts geht.

Wie vor Jahrzehnten entzückte Sarasate auch heute noch (in der Kreutzersonate und eigenen Kompositionen) durch sein meisterhaftes Geigenspiel. Durch temperamentvolles und technisch tadelloses Spiel zeichnete sich die Partnerin Berthe Marx-Goldschmidt (in Stücken von Bach Schubert-Liszt, Scarlatti) aus.

Das Elberfelder städtische Orchester verschafft uns durch eine historische Folge von Sinfonien und sinfonischer Werke einen interessanten Überblick über die Entwicklung dieser Literatur.

Zu einem echten Kunstinstitut wächst die Barmer und Elberfelder Oper (Direktoren Otto Ockert und Julius Otto) empor. Erprobte Kapellmeister (Lederer-Barmen, Coates-Elberfeld), umsichtige Regisseure und eine Anzahl sehr tüchtiger Solisten (lyrischer Tenor Paul Hochheim, seriöser Bafs Lattermann, Bariton Bahling-Barmen; hochdramatische Sängerin M. Kahler, Bariton K. Strickrodt-Elberfeld) gaben uns musterhafte Darstellungen: Fidelio, Don Juan, Walküre, Samson und Dalila u. a. Wie überaus fleifsig hüben und drüben gearbeitet wird, ist daraus zu ersehen, dafs Barmen in $2^1/_2$ Monaten 25, in Elberfeld in der gleichen Zeit 20 Werke neu einstudiert hat, worunter örtliche Neuheiten wie Toska, das goldene Kreuz, Orpheus und Euridike von Gluck. Erfolgreiche Gastspiele absolvierten Francesco d'Andrade als Don Juan, Burgstaller als Siegmund (in Elberfeld), Wilhelm Grüning als Lohengrin, Siegfried, Samson (in Barmen). Die lyrisch-dramatische Tänzerin Rita Sachetto wies in Anlehnung an die Duncanschen Ideen die Wege zur Veredelung des modernen Tanzes und Ballettes. Erfreulicherweise finden die künstlerischen Bestrebungen unserer opferfreudigen Theaterdirektionen immer mehr die Unterstützung des Publikums, welches sich bisher oft dem Theater gegenüber grundsätzlich eine gewisse Zurückhaltung aufgelegt hatte. H. Oehlerking.

Dresden. Es ist noch nicht eben viel, was man bis jetzt vom Anfang unserer Saison zu berichten hat; denn die Oper feierte recht lange. Seit den leichtgeschürzten „Schönen von Fogaras" warteten wir zunächst auf das lang angekündigte „Tiefland" von Eugen d'Albert. Die Erkrankung unseres unentbehrlichen primo tenore *Carl Burrian* verzögerte die Sache. Jetzt ist das Werk endlich erschienen. Und dann soll Akté von Manen, einem jungen Spanier folgen, eine deutsche Uraufführung! Zu berichten aus der Oper ist also für uns zunächst nur von dem Gastspiel der Frau *Sigrid Arnoldson*, das wieder Violetta, Mignon und Carmen brachte und der gefeierten Diva des belcanto reiche Ehre eintrug. Sie sang übrigens diesmal die Mignon zum 500. Male! Mdme. Elvire Ambroise Thomas, die Witwe des Komponisten, drahtete ihr von Paris bei dieser Gelegenheit folgenden Gruls: „Regrette mon absence, serai en pensée ce soir avec chère Mignon, melerai applaudissements á ceux de tous ses admirateurs." Reicher als unser Opernleben gestaltete sich unsere Konzerttätigkeit, in dem es auch einige aufsergewöhnliche Veranstaltungen gab. So die Gedächtnisfeier für Joachim und die Erst-Aufführung des wiedergefundenen Mozartschen Violinkonzerts. Beides waren Taten des Mozart-Vereins hierselbst. Bei beiden tat sich unser *Henri Petri* als Solist rühmlichst hervor. Bei der Gedächtnisfeier war Prof. *Andreas Moser*, der Biograph Joachims, sein Freund und Kollege von der Berliner Kgl. Hochschule, Sprecher, Petri spielte als wür-

diger Schüler des Meisters dessen Gdur Konzert. Das Mozartsche Konzert erregte auch hier allseitiges Entzücken, vornehmlich der Lerchengesang des langsamen Satzes. Und nun soll es nicht „echt" sein? Als eines aufsergewöhnlichen Konzerts ist auch des Nicodé-Abends der Herren Prof. *Ilias Klengel* und *Otto Weinreich* zu gedenken; denn etwas Aufsergewöhnliches ist es bei uns, wenn einmal einem einheimischen Meister das Wort vergönnt wird. Es kamen zwei Violoncellsonaten in Hmoll und Gdur und Variationen und Fuge für Klavier zu Gehör, prächtige gesunde Musik, jene Schumannscher Richtung, diese etwas Kielschen Einfluſs erkennen lassend. Ehe wir uns nun den Sinfonie-Konzerten zuwenden, sei uns diesmal noch ein Abstecher in ein Bereich vergönnt, das sonst hier ausscheidet, in das der Operette. Indessen wir nehmen eben Oscar Straus seit seinen „Lustigen Nibelungen" ernst. Er ist halt einer, der etwas zu sagen, eine Art neuer Offenbach. Wir sind nun weit entfernt, „Hugdietrichs Brautfahrt" mit jener köstlichen Nibelungen-Parodie zu vergleichen. Das gestattet schon das Libretto nicht, das zwar wieder von dem bekannten Berliner Humoristen Rideamus herrührt, aber herzlich schwach ist. Auf die Musik (Harmonie-Verlag Berlin) möchten wir aber doch die Aufmerksamkeit aller derer lenken, die Sinn für Witz und Humor haben. Im zweiten Akte findet er einige ganz köstliche Nummern, die ihn erfreuen werden, auch wenn oder besser gerade wenn er „Kenner" ist. Er nehme nur gleich das Duett zwischen der Prinzessin Miki und den sie bewachenden Drachen Schnidibumpfel zur Hand, dann das köstliche „Madrigal" (Rein, rein, rein will ich sein, wie ein weifses Engelein) usw. Doch nun zurück ins Seriöse! — Also die Sinfoniekonzerte bescherten uns bisher an Novitäten: Tschaikowskys „Manfred"-Sinfonie, Goldmarks Vorspiel zu „Götz von Berlichingen", Joachims Ouvertüre zu einem Gozzischen Lustspiel und Hans Pfitzners „Christelflein-Ouvertüre. Von diesen Werken scheidet das Joachims gleich aus. Man spielte es ehrenhalber. Joachim war kein Komponist von Bedeutung. Goldmarks Ouvertüre war zu sehr „Theatermusik", um im Rahmen seriöser Orchester-Konzerte zu wirken. Pfitzners Christelflein-Ouvertüre kannten wir vom Tonkünstlerfest her, wo sie einer der wenigen „lichten Momente" darstellte. Sie ist ein harmloses Musikstück, das stellenweise poetische Wirkungen auszulösen vermag. Tschaikowskys „Manfred"-Sinfonie ist zu viel Programmusik, um als Sinfonie zu wirken und zu wenig, um als solche selber Eindruck machen zu können. In dieser Hinsicht nicht Fisch, nicht Fleisch, zeigt sie aber immerhin, dafs die Sinfoniker in dem russischen Meister stärker war als der Programmusiker. Otto Schmid.

München. In vielleicht noch höherem Grade als in den letzten Jahren hat schon der Beginn der grofsstädtischen „Saison" hier eine solche Fülle von musikalischen Veranstaltungen gezeitigt, dafs es dem Berichterstatter nicht mehr möglich ist, auch nur dem wertvolleren Teile derselben in entsprechender Weise gerecht zu werden. Dazu kommt, dafs eine grofse Anzahl auch nennenswerter Konzerte oft in unmittelbarer Aufeinanderfolge, oder gar an demselben Tage, einen schon in ihrer Programmwahl zu gleichartigen Charakter trägt, als dafs ein besonderes Eingehen auf sie hier notwendig wäre. Der schon im Vorjahre ersichtlich gewesenen Bevorzugung Beethovens, da er in fast jedem Konzert mit wenigstens einem bekannten Werk vertreten sein mufs, hat sich neuerdings auch ein gewisser Brahmskultus beigesellt. Bis zu gewissem Grad sind diese auffallenden Tatsachen verständlich, ja selbst erfreulich. Denn man mufs bedenken, dafs bei der geringen Auswahl an wirklich bedeutenden Neuerscheinungen und gegenüber gewissen „modernsten" Bestrebungen der letzten Jahre ein Rückschlag nach der genannten Richtung nicht nur berechtigt, sondern auch nötig wurde. Wie aber eine prinzipielle Einseitigkeit in der Kunst nie zu dulden ist, so dürfte es andrerseits auch bemerkt werden, dafs der eigenartige und universalere Charakter der Kunststadt München im Augenblick durch die etwas konventionelle Beethovenpflege nicht grade sehr günstig beeinfluſst wird. Für eine Reihe von interessanten und bedeutenden Aufführungen im Hoftheater sorgt nach der neuen Regelung der Dinge unser *Felix Mottl* in seiner Eigenschaft als Hofoperndirektor. Seine Wiederbelebung von Berlioz „Trojanern", die seit den 90er Jahren nicht mehr vollständig aufgeführt worden waren, sehe ich in mehrfacher Beziehung als eine verdienstvolle Tat an. Die Première bewies wieder die überraschende Leistungsfähigkeit des Institutes, wie sie auch unter seinen jetzigen Personalverhältnissen möglich ist, wenn ein *Mottl* die Führerschaft inne hat Zu Wiederholungen des ganzen Werkes ist es bisher leider infolge des Unfalles der trefflichen Frau *Preuse-Matzenauer* in Braunschweig nicht gekommen. Sie, sowie Frl. *Fafsbender* hatten die Hauptpartien inne. Inzwischen hat *Fischer* eine „Ring"-Aufführung mit Burgstaller u. a. als Gäste dirigiert, Rossinis „Barbier" und Verdis „Aida" sind in neuer Einstudierung herausgekommen, und *Mottl* hat sich inzwischen auch als Konzertdirigent betätigt. Neben einer glänzenden Aufführung der „Schöpfung" machte er die sehr selten gehörte zweite Ddur Orchestersuite von Bach und R. Wagners „Columbus-Ouvertüre", eine dramatische schon sehr schwungvolle Jugendkomposition des Bayreuther Meisters aus dem Jahre 1835, bekannt. Aufser ihm interessiert insbesondere *Hans Pfitzner*, der heuer sechs Konzerte mit dem Kaimorchester veranstaltet und bei seinem ersten Debut als Dirigent mit der 6. und 8. Sinfonie von Beethoven eine aufserordentliche Begabung dokumentierte. Auch mit *Ernst Boehe*, der mit Dr. *Courvoisier* und *A. Cor de Las* gemeinsam die Volkssinfoniekonzerte des Kaimorchesters übernommen, dürfte uns ein auch als Dirigent hochbegabter Künstler gewonnen sein. Seine „Nausikaa", Kloses „Elfenreigen", Dr. Istels temperamentvolle und ansprechende „Singspiel-Ouvertüre", Ritter-Haussegers feinsinniges Melodram „Graf Zelther und die Waldfrau" blieben die wertvollsten neuen Stücke der Kaimkonzerte unter Schnéevoigt, denen gegenüber Scheinpflugs phantasiearme und geschmacklose Tondichtung „im Frühling" wohl allgemein abgelehnt wurde. *Florenz Werner* führte aufserdem mit dem Kaimorchester die „Neunte" von Bruckner mit aufserordentlichem Geschick auf und *A. Wittenberg* erwies sich im Zusammenspiel mit derselben Körperschaft als ein vornehmer Geiger. An Kammermusikvereinigungen boten die Brüsseler, das Rosé-Hösl und Flonzaley-Quartett neben den einheimischen Künstlern vorzügliche Leistungen. Aus der Fülle auch der bedeutenden Solisten, die hier konzertierten nenne ich die wohl vorbildliche Wolf-Interpretin, Frau *Hedwig Schmitz-Schweicker* und den heute schon in jeder Beziehung eminenten Geiger *F. v. Vecsey*. Willi Glöckner.

Stettin. Der hiesige „Musikverein" (Oratorienchor) führte in seinem ersten dieswinterlichen Konzerte am

28. November eine neue Tondichtung seines Dirigenten, des Professor Dr. *Karl Adolf Lorenz*, die Kantate „Das Licht", erstmalig auf. Die dem „Lichte" zugrunde liegende Wortdichtung hat einen auf literarischem Gebiete hier mehrfach vorteilhaft hervorgetretenen und namentlich für die Bestrebungen der „Dürergesellschaft" eifrig tätigen Herrn *Hermann Plötz* zum Verfasser. Es ist eine symbolische Dichtung, die die Entwicklung der Menschheit aus dem Urzustande zur Höhe befreiender Wahrheit und Sittlichkeit schildert. Die einzelnen Stufen dieses Entwicklungsganges sind durch die verschiedenen Tageszeiten: Nacht, Dämmerung, Morgen und Tag gekennzeichnet. Eine Einleitung schildert im allgemeinen den Kampf der siegreichen Sonne mit den Mächten des Todes und der Finsternis und schliefst mit dem Erscheinen des die Wunderwerke der Schöpfung anstaunender Menschen. 1. Hauptteil, „Nacht", zeigt den Menschen in blinder Abhängigkeit von den Naturmächten, die er als Riesen oder Zwerge, Elfen oder Kobolde überall in seiner Umgebung zu erkennen glaubt. Im zweiten Teil, der „Dämmerung", wird die erwachende Freude des auf die erste Stufe des Kulturweges gestiegenen Menschen am Leben überhaupt und auch an der Arbeit geschildert; Frühlingsjubel, Erntelust und Kampfeswonne, diese Hauptmomente im Leben unserer altgermanischen Vorfahren, bilden den glänzenden Abschlufs dieses Abschnittes. Der nächste Teil, der „Morgen", zeigt uns eine weitere Kulturstufe im Werdegang des Menschengeschlechts, das Griechentum; dem Menschengeiste ist die Erkenntnis von der Schönheit des Körpers und der Klarheit des Geistes aufgegangen. Im letzten Teile endlich, dem lichten „Tag", erobert dann, wie der Autor in dem seiner Dichtung beigegebenen Vorwort selbst sagt, „das Licht von den Höhen her alle Tiefen des Lebens und begründet in der Kraft der erlösenden Liebe auf der Erde einen neuen Tag, als dessen herrlichste Blüte wir der Menschheit stetig wachsendes Brudergefühl begrüfsen". Wenn ich dieser Inhaltsangabe noch hinzufüge, dafs der Autor sich aber durchaus nicht an der Durchführung des oben näher gekennzeichneten Hauptthemas genug sein läfst, dafs er vielmehr die Devise: „Aus Nacht zum Licht!" verschiedentlichst auch auf andere, jenem Thema allerdings verwandte Ideenkreise überträgt, wie beispielsweise auf die Entwicklung der Gottesidee, dafs es auch gelegentlichen Rücklenkungen auf das rein physische Gebiet nicht fehlt, so wird der Lehrer zweifellos die Überzeugung gewinnen, in dem Lichttext es mit einer ungewöhnlich gedankenreichen und sensationellen Dichtung zu tun zu haben. Dafs der Verfasser es vermocht hat, die Fülle von Ideen und Bildern trotz der durch den engen Raum eines Oratorientextes gebotenen Knappheit der Darstellung, die sich oft nur in Aphorismen bewegt, doch stets in einer edlen und ungemein poetischen Sprache zum Ausdruck zu bringen, erhöht den Wert der Dichtung noch wesentlich.

Die schöne dichterische Vorlage mufste der Schaffenskraft des Komponisten reiche Anregung bieten, und dafs sie das getan, dafür legt die *Lorenz*sche Komposition beredtes Zeugnis ab. Sie zeigt meiner Meinung nach die Eigenschaften der stark ausgeprägten Künstlerindividualität ihres Autors in womöglich noch höherem Mafse als die früheren Werke. Die melodische Erfinduug ist eine ungemein reiche und durch vornehme Schönheit ausgezeichnet; ihr reihen sich tiefe und echte Empfindungskraft, sowie Innigkeit des Ausdrucks auf das glücklichste an. Besonders imponierend wirkt *Lorenz* in diesem Werke durch die Mannigfaltigkeit der Formen, an die er die musikalischen Gebilde fügt, zu denen er durch den reichen Wechsel der Versmafse in der Dichtung angeregt wurde; jede dieser Formen, von der kleinsten bis zu den komplizierten zeigen sich von Meisterhand gebildet. Trotz des Festhaltens an der geschlossenen Form redet Lorenz in dem „Licht" doch durchaus als moderner Komponist, namentlich inbezug auf Harmonik, die des öfteren Akkordfolgen von seltener Kühnheit aufweist. Neben der Wahrheit des Ausdrucks gilt dem Komponisten als vornehmstes Prinzip die Erzielung absolutesten Wohllautes. Und da sind es in erster Linie die Chorsätze, die bei allem Reichtum der musikalischen Arbeit durchweg einen prachtvollen Wohlklang aufweisen und trotz der oft recht komplizierten Stimmenführung doch durchaus sangbar sind. Neben dem Eingangs- und Schlufschor fallen durch ihre Wucht und Schönheit gleicherweise imponierend auf die Schlufschöre des 2. und 3. Teils, sowie der die ausgelassene Freude so überaus charakteristisch wiedergebende „Dionysos"-Chor; von ganz entzückender Wirkung sind einige Frauenchöre, die mit zu den schönsten Erzeugnissen dieses ganzen Literaturzweiges gehören dürften. Aber auch im Orchester redet *Lorenz* durchaus eine moderne Sprache; ich denke da nicht nur an die durchweg sehr charakteristisch gehaltene, oft pompös ausgestattete Begleitung zu den Chören und Soli, sondern vielmehr an die den einzelnen Teilen des Werkes vorangestellten Orchestereinleitungen und die noch verschiedentlichst eingestreuten Zwischenspiele, die die dichterischen Bilder musikalisch illustrieren sollen. Sie sind sämtlich sinfonisch angelegt und zeigen ihren Schöpfer im Vollbesitz der Ausdrucksweise der modernen Orchestersprache. Von den 3 Solostimmen, die Lorenz im „Licht" verwertet, hat er namentlich den Mezzosopran mit sichtlicher Liebe behandelt; er ist nicht nur am reichlichsten bedacht, sondern bewegt sich meistens in einer melodischen Linienführung, die durch Grofszügigkeit und Vornehmheit ausgezeichnet ist; auch die Baritonpartie ist durchaus das, was man eine „dankbare Partie" nennt; allerdings verlangt sie von ihrem Vertreter eine glänzende Höhe. Die Sopranpartie ist nur klein; aber auch ihr ist manche dankbare Aufgabe gestellt, besonders in der „Dionysos"-Szene; des öfteren sind die Solostimmen zu Ensembles von herrlicher Wirkung vereinigt. — Die hiesige Uraufführung unter des Komponisten Leitung zeigte den ca. 400 Mitglieder zählenden Chor des „Stettiner Musikvereins" vollständig auf der Höhe erstklassiger Chorleistungen: auch das Orchester (verstärkte Kapelle des Königs-Grenadier-Regiments) hielt sich vortrefflich. Um die Wiedergabe der Solopartien machten sich Fräulein *Maria Bender*-Stettin (Mezzo-Sopran), *Hedwig Kaufmann*-Berlin (Sopran) und Kammersänger *Lorits*-München verdient. Die Aufführung, der auch verschiedene auswärtige Dirigenten, Kritiker und Verleger beiwohnten, trug dem Komponisten zahlreiche Ovationen des begeisterten Publikum sein. Voraussichtlich findet, „das Licht" nach hoffentlich bald erfolgender Drucklegung die weitgehendste Beachtung unserer Chorvereine; das Werk lohnt die Mühe seiner Einstudierung reichlich. Carl Prost.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XII. Jahrgang. 1907/08.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 5.
Ausgegeben am 1. Februar 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Wert der wissenschaftlichen Seelenkunde und der Musikgeschichte für unser Musikverständnis.** Von Dr. Wilhelm Caspari. — **Goethe und die Oper in Weimar.** Von Eugen Segnitz. — **Lose Blätter:** Das werdende Bayreuth, von Erich Kloß. Von einem alten Liederbuche, von Eugen Segnitz. Eugen d'Albert über seine Bearbeitung Bachscher Werke. Das Münchener Kaimorchester und die Konzertkritik, von W. Gloeckner. Vokal- und Instrumentalmusik im Gottesdienste nach Thibauts Buch: „Über Reinheit der Tonkunst", von R. Wiedergefundene Kompositionen Beethovens. Strauß' Salome, von R. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Hamburg; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Wert der wissenschaftlichen Seelenkunde und der Musikgeschichte für unser Musikverständnis.

Mit besonderer Beziehung auf Wundt, Völkerpsychologie II, I.

Von Dr. **Wilhelm Caspari**.

Die Frage, ob Musik etwas ausdrücke und was, ist ohne Zweifel eine prinzipielle und daher rein theoretisch zu erörtern. Wollte man sie an einzelnen Musikstücken lösen, so wäre — abgesehen davon, daß ein und dasselbe Stück so verschieden ausgelegt wird — zu befürchten, daß nur ein Scheinerfolg erzielt würde, das Prinzip und seine Anwendung müßte sich erst in weiterem Umfange bewähren. Andrerseits verläuft die rein theoretische Erörterung oft gerade so unfruchtbar; die Schwierigkeit beginnt für jeden der geltend gemachten Standpunkte in dem Augenblicke, als er sich mit der Menge der wirklich vorhandenen Musik auseinander setzen soll. Da versagt oft die glattest konstruierte Theorie.

Es ist also der Erörterung mehr dadurch gedient, daß ihr ein im strengern Sinne wissenschaftliches Material zugeführt wird, und dies kann in unserem Falle historisches oder psychologisches Material sein.

Was die alten Zeiten über das Wesen der Musik gedacht, ist dann nicht belanglos, wenn sie sich zugleich einer erfreulichen Blüte dieser Kunst rühmen dürfen. Gerade die im praktischen Dienste und Betriebe der Musik stehenden Vertreter einer Zeit wird man konsultieren dürfen, die durch Wort und Beispiel die Künstler beeinflußt haben. Weniger zu bedeuten hätten einsame Theoretiker und Philosophen, die sich irgend ein System zurecht gelegt haben und darin der Musik eine, wer weiß, wie subjektiv gewählte, Bedeutung zuweisen.

Diesen historischen Zweck im Auge, habe ich vor einigen Jahren eine Anzahl Aussprüche über die Gebiete und Grenzen der Ausdrucksfähigkeit durch Klänge aus den Werken von Mattheson, Marpurg, Albrechtsberger, Vogler, Sorge usw. zusammengestellt [1]); diese Namen ragen in die Lebensgeschichte großer Komponisten zum Teil unmittelbar hinein; und je mehr sie nur gelegentlich, ohne die förmliche Tendenz, eine Lehre aufzustellen, ihre Ansichten über das Wesen der Musik andeuten.

[1]) „Gegenstand und Wirkung der Tonkunst nach Ansicht der Deutschen im 18. Jahrhundert", Erlanger Diss. 1903; Kirnberger und Fux blieben einstweilen weg, was ich noch einmal nachzuholen hoffe. Irrtümlicherweise hatte ich damals eine Notiz Beethovens über die Worte der Messe „dona pacem" ihm selbst beigelegt; dergleichen macht doch mehr den Eindruck, als stamme es aus Theologenkreisen; er wird die Distinktion „äußerer und innerer Friede" wahrscheinlich von einem Priester bezogen haben (S. 68). — Bei dieser Gelegenheit möge zu dem Aufsatz über Beethoven in dieser Zeitschrift Jahrg. IX nachgetragen werden, daß die Verinnerlichung des Menuetts auf Kosten seiner Formstrenge bei Beethoven nicht zum ersten Male erscheint; z. B. in Mozarts Duosonate No 9 (der Petersschen Ausgabe) tritt schon einTeil mit der Überschrift Tempo di Minuetto auf, welche die Freiheit gegenüber der vorschriftsmäßigen Menuettform eingesteht.

desto willkommener sind ihre Äußerungen, als Sprachrohre der öffentlichen Meinung ihrer Zeit, und Zeugen einer Stimmung, in welcher die Klassiker der Musikgeschichte aufwuchsen.

Ich fand bei dieser Untersuchung, daß die Theorie der direkten und symbolischen Nachahmung durch Klänge, und insofern die eigentlich seelenlose Theorie, erst von Vogler nach Deutschland importiert worden sei, aber zunächst bei den maßgebenden Leuten wenig Beachtung fand. Der germanischen Betrachtungsweise war es nicht möglich, von der zweimaligen Medium-Stellung der Seele, zwischen Anregung und Komposition, zwischen Vortrag und Zuhörerschaft, so gering zu denken. Für sie war damals die Musik die eindringliche Sprache einer Seite der Seelenvorgänge, nämlich der Gefühlsbewegungen. Ich suchte im Anschluß an exakte Forscher, wie Helmholtz und Lotze, zu zeigen, wie diese Ansicht in der Gegenwart dargestellt werden müßte und was an ihr haltbar sei. Es fällt nämlich dem historischen Standpunkt schwer, zu glauben, daß das alles nun hinfällig geworden sei; hatte doch die Zeit die Probe abgelegt, daß sich in der Luft ihrer Ansichten ganz leidlich komponieren ließ; kaum wird man den Ausweg versuchen, daß die Komposition damals geblüht habe — trotz solcher Theorie.

Die Prüfung dieser Ansichten des 18. Jahrhunderts führt immer wieder auf den Begriff: Seele. Daher schließt sich passend eine Konsultation der Psychologie an. Das Material, das diese aufblühende Wissenschaft beibringt, wird ebensogut wie das historische die allgemeine Erörterung über das Wesen der Musik wirklich vertiefen und auf haltbarere Grundlagen stellen.

In seinem gigantischen Werke »Völkerpsychologie«, das in fast alle die Gegenwart beschäftigenden Fragen einzugreifen bestimmt ist, kommt der Leipziger Psychologe W. Wundt (3. Bd. S. 431 ff. 50 ff.) zweimal auf die Musik zu sprechen, und es wird gewiß nicht unnütz sein, auf einiges Wichtige davon aufmerksam zu machen.

An der späteren Stelle, um diese zuerst zu nehmen, wird die Entstehung primitiver Instrumente, hauptsächlich gelegentlich des Tanzes, gezeigt; sie konnten nur Rhythmen anzeigen; dann kamen mehrtönige Instrumente, die zunächst ohne jede Rücksicht auf Harmonie dazwischen spielten; aber mit dem erwachenden Sinn für Harmonie, der erstmals vielleicht beim Zusammensingen der Geschlechter die Oktave entdeckte, wurden festere Proportionen in die unterschiedlichen Klänge gebracht; das zuerst irrationale Singen bequemt sich allmählich dazu, sich jeweils an einzelne Töne anzulehnen, die eine zentrale Stellung in der Melodie erhalten, die festen Tonskalen der Kulturvölker entstehen aber nicht nur aus der Gewohnheit solcher Melodien, sondern auch eine künstliche, im Sinne jener Zeit wissenschaftliche, Herstellung der Saitenlängen kommt hinzu, und durch die Koinzidenz der Ober- und Differenztöne ringt sich das moderne Moll und Dur aus dem Reichtum der alten Tonarten als die dankbarste Art solcher zur Alleinherrschaft, die sich in strengen Kunstformen der Stücke kundgibt; jedoch ist der Umschwung schon da: »Wohl bleibt die Tonart für den momentanen Gefühlsausdruck bestehen; und wie die Gefühle selbst nicht unvermittelt zu wechseln pflegen, so bedarf ihr musikalischer Ausdruck im allgemeinen der Vermittlungen. Aber eine andere als eine sozusagen fließende Bedeutung hat die Tonart in dem heutigen Musikdrama nicht mehr, und schon breitet sich dieses Streben nach Befreiung von dem Zwange der musikalischen Form auch auf das symphonische Kunstwerk aus« (S. 462).

Die Worte verraten Bekanntschaft und Sympathie des Leipziger Professors mit dem Werke des Leipziger Dichterkomponisten, ohne doch einen parteiischen Eindruck zu machen. Das kann man von den Männern der Wissenschaft, die in die musikalische Diskussion eingriffen, nicht immer rühmen. Auch von Helmholtz nicht, der einen hervorragend reaktionären Geschmack bekundet hat. Sei's nun, daß dieser in ihm begründet wurde, ehe er sich ganz seinem Fache hingab, und daher außerhalb desselben nicht so ganz mit der Zeit fortzuschreiten vermochte, oder sei es, weil er zu ausschließlich als Akustiker die Musik beurteilte, also von einer Seite, auf welcher die Musiker selbst, die er verurteilte, nicht standen.

Wundt bringt allem, was da wird und gedeiht auf dem Gebiete der Musik, die Objektivität des Forschers entgegen; nicht minder aber eine feste Anschauung über das Wesen der Kunst, wie in dem mitgeteilten Ausspruche zur Genüge angedeutet. Da nun diese Anschauung nicht mit Parteinahme für irgend eine musikalische Richtung verschmolzen erscheint, hat sie um so mehr Recht, gehört zu werden. Damit wenden wir uns zu der früheren der beiden Stellen, an welchen er von Musik handelt.

Die Musik gehört ihrer Entstehung nach eng mit einer andern Kunst zusammen, dem Tanze. Schon durch diesen gemeinsamen Ursprung ist nach Wundt auch für die Musik die doppelseitige Eigenschaft gesichert, daß sie Affekte schildert und Affekte erzeugt. (S. 51.) Als eine Ermäßigung des Affektes sieht Wundt die Stimmung an und rechnet sie demnach ebenfalls zum Inhalt und zur Wirkung der Tonkunst. Sie könnte weder Affekte schildern, ohne sie zu erzeugen, noch umgekehrt; »in diesem Verhältnis von Wirkung und Gegenwirkung liegt die Quelle der fast unbegrenzten Steigerung ihrer Wirkungen. Denn das rhythmische Gebilde wird zur Schilderung von Affekten dadurch, daß diese in dem aufnehmenden Subjekt erregt werden«. Diese Erregung kommt also auf Grund eines ob-

jektiven Eindrucks (von außen her ans Ohr hin), der sich mit mancherlei Erinnerungen an früher gehörte Rhythmen und dergl. verbündet und sich, in dieser Verschmelzung, auf dem Boden des eigenen, in Spannung und Lösung wechselnden, Gefühles abzeichnet, zu Stande. Dieses Gefühl, sobald es angerufen ist, veranlaßt uns, unser eigenes Sein in den von außen kommenden Schall hineinzudenken, ja darin zu versenken; wir fühlen nunmehr diese aufeinander folgenden Klänge als eine eigene Gemütsbewegung mit; der objektive Eindruck wird eins mit unserem eigenen Bewußtsein. Es ist klar, daß dies alles nur geschehen kann mit Hilfe unserer Fantasie, und zwar ist diejenige Art derselben, die zur Musik gehört, die Zeitfantasie; so genannt, weil die Gebilde, an denen sie sich umbildend betätigt, als Zeiteinteilungen — Rhythmen — wahrgenommen werden, zum Unterschied der Raumfantasie, die sich mit den Geschöpfen der bildenden Kunst befaßt.

Einige sehr bemerkenswerte Beobachtungen schließen sich (S. 57 ff.) diesem ins allgemeine gezeichneten Standpunkt an: der normale Mensch kann einen Ton immer und in jedem Bewußtsein reproduzieren, d. h. lediglich: ihn sich vorstellen. Hierbei wirkt aber der menschliche Körper mit. Ein solches Schallbild gründet sich auf eine sich unwillkürlich einstellende Bewegung und Bewegungsempfindung der Stimmorgane. Ohne wirklich zu singen, stellen sie sich doch so ein, wie es nötig wäre, um sofort den gedachten Klang hörbar hervorzubringen. Durch vielgeübte Gewöhnung schwächt sich diese körperliche Bewegung mehr und mehr ab. Sie vermindert sich schließlich bis dahin, daß nur noch die Nerven, welche den beteiligten Organen befehlen, in diejenige Erregung — wenigstens ansatzweise — geraten, welche an sich diese Organe so bewegen würde, wie es im Ernstfall nötig ist und auch immer noch geschähe, wenn nicht sogleich — sagen wir einmal — Bremsvorrichtungen im gegenteiligen Sinne tätig würden. Bei dem Versuche, eine Schallvorstellung in uns willkürlich zu erneuern, hören wir sie innerlich zunächst in der Klangfarbe unserer eigenen Stimme; durch eine sogenannte Assimilation denken wir sodann eventuell diese Klangfarbe in eine uns fremdere um, z. B. einer Posaune, Violine u. dgl., und zwar unter Umständen mit größter Deutlichkeit. „Doch bleibt dieser Klang immer etwas gedämpft und nach dem Klange der menschlichen Stimme verschoben.“ Durch diesen willentlichen Einfluß auf die Stimmbänder und die Muskeln des Mundraumes stehen unserer vorstellenden Tätigkeit nicht nur die eigentlich musikalischen Klänge zur Verfügung, sondern auch die Laute und Geräusche, aus denen das Sprechen besteht. Diese alle bilden ein unmittelbar bildsames Material für die Tonfantasie. Sie ist daher viel weniger als die bildende Kunst darauf angewiesen, nach außen zu wirken, in konkrete Dinge, wie Marmor, Leinwand, auszumünden; ein ganzes musikalisches Klanggebilde kann sich vollkommen unabhängig von äußerer Wiedergabe in der Seele des Hörenden gestalten. Auch wenn es nicht soweit kommt, lehrt doch der Vergleich zwischen einem Ölbild und einem Bündel Noten, wie viel weniger weit es die Musik auf dem Wege zur objektiven Körperlichkeit ihrer Produkte bringt als die Malerei. Entspricht doch eigentlich nicht das Notenblatt dem, was die Zeichnung ihrem Beschauer bietet, sondern erst das gemäß diesem Notenblatt zu Gehör gebrachte Stück. Wieviel an Material und Arbeit muß also erst noch hinzukommen, damit das musikalische Objekt in vergleichbarer Weise einwirken kann, wie das optische. Viele Momente des Kunstwerkes, die der Maler fixierte, muß der Musiker in der Schwebe lassen; um soviel mehr hängt das Tonwerk von mitwirkenden Subjekten ab, um so mehr ist diese Kunst auf das Gebiet der Innerlichkeit beschränkt. Jede Art von Nachahmung anderer als akustischer Wahrnehmungen, sie wolle äquivalent der Wirklichkeit sein, oder nur symbolisch, geht also eigentlich dem aus dem Wege, worin Musik ihre Stärke hat, und riskiert eine Überschreitung der der Musik gezogenen Grenzen — das ist wohl eine kaum zu umgehende Folgerung aus dieser Ansicht betreffs der Tonmalerei.

Interessant ist schließlich, daß unsere Fantasie von Hause aus nicht auf polyphone Reproduktion angelegt ist (S. 58). Die führende Stimme drängt sich in einer noch so verwickelten Tondichtung jeweils bald da, bald dort, hervor; in noch höherem Grade hat sie das Übergewicht in dem Fantasiebilde eines Tonstückes; das übrige Orchester spielt in unserer Vorstellung oder Erinnerung nur leise mit, eigentlich nur in äußerst dunkel bewußten Klangvorstellungen, oder wahrscheinlich nur in einem summarischen Gefühlslauf, der die führende Stimme in unsrer Vorstellung begleitet, und die Stelle der wirklich mitlaufenden einzelnen Harmoniefolgen und Begleitungsfiguren vertritt. Die führende Stimme stellen wir uns im Grund aber doch immer in der Klangfarbe unsres eigenen Organs vor, die nur da und dort, wo wir lebhafter fühlen, in eine bestimmte andere Färbung einer fremden Stimme, eines Instruments, übergeht.

Mit Ausnahme der eigens gekennzeichneten Stelle habe ich mich gegenüber der dargelegten Gesamtanschauung lediglich referierend verhalten. Fern bleibe ihr der Versuch, sie in den Kampf der musikalischen Strömungen hineinzuziehen und den Philosophen für diese oder jene Partei zu reklamieren; die an ihm eingangs gerühmte Objektivität bleibe ihm auch von uns gewahrt! Dennoch möchte ich nicht verhehlen, daß diese Anschauung in mir den Eindruck hinterlassen hat, als

sei das, was die Deutschen des 18. Jahrhunderts gemeint haben, noch keineswegs verloren zu geben, geschweige, daß heute jene Entleerung und Unfruchtbarkeit, zu welcher die Hanslicksche Ansicht die Tonkunst verdammen wollte, für richtig gehalten werden müßte.

Es wird oft und teilweise mit Recht beklagt, daß den Deutschen jetzt allmählich die gesunden Instinkte abhanden kommen. Das scheint auf einer gewissen Kulturstufe ein unvermeidliches Übel zu sein. Aber dafür bietet es einen gewissen Ersatz, die Kontinuität mit der Vergangenheit zu wahren. Noch mehr aber müßte zu einer solchen Selbstbesinnung auffordern, wer in dem eintretenden Mangel an künstlerischem und praktischem Ortssinn einen wirklichen und dauernden Schaden sieht. Die heutige Wissenschaft ist selber im höchsten Grade historisch gerichtet. Damit schafft sie sich Ersatz für die instinktive Orientierung und sie ist in gewissem Grade berufen, vielen diese Instinkte zu ersetzen, deren ruhiger, harmloser Drang jetzt so vielem Experimentieren und Tasten hat den Platz räumen müssen. Die Musikpflege kann sich also bei der Geschichte ihrer eigenen Kunst und bei der Psychologie manchen Rat erholen, und sie wird denselben um so höher zu schätzen veranlaßt sein, wenn er auf einer Konsonanz beider Wissenschaften beruht. Diese macht sich aber, wenn ich recht sehe, heute für jenen naiven Mittelweg einigermaßen vernehmlich, auf welchem das 18. Jahrhundert sowohl der Auffassung der Musik als eines bloßen Formenspiels als der einer tönenden Nachahmung beliebiger Sinneseindrücke entgangen ist.

Goethe und die Oper in Weimar.

Von **Eugen Segnitz.**

I.

„Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.“ (Goethe.)

Goethe[1]) bekannte einmal Zelter gegenüber, daß er die Musik kenne mehr durch Nachdenken als durch Genuß, „also nur im allgemeinen“. Er kam aber sehr früh zu der Erkenntnis, daß sie ganz Form und Gehalt sei und alles veredele und erhöhe, was sie ausspricht. Ihm persönlich fehlte „die Kenntnis der Mittel, deren sich die Musik zu ihren Zwecken bedient“, und so konnte er nur von der Wirkung sprechen, die sie auf ihn machte, wenn er sich ihr „rein und wiederholt“ hingab. Schon frühzeitig aber hatte Goethe empfunden, die Form (vorzugsweise der komischen) Oper sei eine der besten dramatischen Darstellungsweisen. Durch den ihm befreundeten Musiker Christoph Kayser war er in der Erkenntnis vom Wesen des Singspiels sehr gefördert worden. Er hielt es mit Schillers Ansicht, daß die Oper durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönen Empfänglichkeit stimmen. „Hier ist wirklich im Pathos selbst ein freieres Spiel“, schrieb Schiller dem Freunde, „weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültig machen“. Für Goethe stand das Theater, von der ideellen Seite her betrachtet, so hoch, daß ihm fast nichts, was der Mensch durch Genie, Geist, Talent, Technik und Übung hervorbringt, gleichgestellt werden kann. Und aus Nachstehendem ist leicht ersichtlich, wie Goethe ganz im modernen Sinne ein Gesamtkunstwerk vorschwebte. Nach Goethe ist auch „der persönliche mündliche Vortrag“ ohne gemäßigte Mimik schon undenkbar. Auf dem Theater wird diesem Erfordernis Genüge getan. „Fügt man dann noch die bildenden Künste hinzu, was Architektur, Plastik, Malerei zur völligen Ausbildung des Bühnenwesens beitragen, rechnet man das hohe Ingredienz der Musik, so wird man einsehen, was für eine Masse von menschlichen Herrlichkeiten auf diesen einen Punkt sich richten lassen.“ Goethe dachte an das völlig harmonische Zusammenwirken von Poesie, Musik, Tanz unter Einschluß der Kostüme und Dekorationen. „Nur der Gesamtblick läßt den Wert empfinden“, heißt es im Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters, also war Goethe dieser Anschauung als unumstößliche These auch im Greisenalter (1821) treu geblieben.[1])

[1]) Die hier dargebotene Arbeit bezweckt nicht, eine eigentlich pragmatische Darstellung von Goethes Leitung der Oper in Weimar, die ja nur den Teil eines großen Ganzen machte, zu geben, obwohl ein solcher Versuch sich höchst lohnen würde, da die Oper zu Goethes Zeit nicht allein der kleinen Residenz Weimar Nutzen und Anregung brachte, sondern durch zahlreiche Gastspielreisen und kräftig künstlerische Initiative überhaupt von allgemein musikgeschichtlicher und kultureller Bedeutung war. Einiges hiervon wird notwendigerweise schon jetzt erwähnt werden, alles andere jedoch einer zweiten, alle künstlerische und sachliche Ergebnisse der Goetheschen Opern-Epoche zusammenfassenden Arbeit vorbehalten bleiben müssen. Nur auf das Bleibende, allgemein Gültige und auf heutige Opernverhältnisse und Zustände noch Anwendbare kommt es dieses Mal an, auf alles, was sich in Goethes Wirken für die Oper als bildende und erzieherische Macht darstellt.

[1]) Goethe schrieb (1812) an Zelter: „In der Masse der lieben Deutschen steckt ein totaler Unbegriff dieser Dinge und doch wollen

Obwohl Goethe selbst von produktiv-dichterischer Seite her in das Opernwesen eingriff, konnten sich doch seine Singspiele nirgends halten. Das hatte seinen Grund darin, daß er neben sich keinen tüchtigen Tonkünstler hatte zu gemeinschaftlicher Arbeit. So mußte er sich immer „an das Stoppeln und Zusammensetzen halten", wie er Zelter gegenüber klagte. Aber weder dieser noch vor ihm Kayser und nach ihm Reinhardt vermochten Goethe im musikalischen Schaffen zu genügen. In den „Annalen" erzählt Goethe vom Entwurf einer „orientalischen" Oper, die auch fertig geworden wäre, hätte sich ein dem Dichter ebenbürtiger Musiker gefunden und ein Publikum, wodurch er genötigt würde, „den Fähigkeiten und Fertigkeiten des einen, sowie dem Geschmack und den Forderungen des andern entgegen zu arbeiten".

Goethe übernahm, nach dem in den „Annalen" (1791) gebrauchten Ausdruck, „mit Vergnügen" die ihm von Carl August angetragene Leitung des Theaters (1791). Zwar leitete ihn hier teilweise die Hoffnung, „von dichterischer und ästhetischer Seite nicht allzukurz zu kommen". Er betrachtete das Institut als eine Lehranstalt der Kunst und als „ein Symbol des Welt- und Geschäftslebens, wo es auch nicht immer so sanft hergeht". Wenn ihm die Theaterleitung auch nicht immer Erfreuliches brachte, so erhielt sie ihn doch in fortwährender Bewegung. Er war da Alleinherrscher, das Theater war allein auf ihn angewiesen, er übersah und leitete das Ganze. Aber für ihn, für den Minister Goethe, war das Hoftheater und mit ihm die Oper, immerhin nur ein Teil aller Veranstaltungen seines Fürsten für Kunst und Wissenschaft. Goethe betrachtete sich als einen Regierungsbeamten, seine Tätigkeit als Regierungsakt, woraus sich unschwer sein zuweilen fast despotisches Auftreten erklärt gegen „unbescheiden hervortretende Oppositionsversuche" aus den Reihen des Publikums. Als Leitmotiv aber stand für ihn an oberster Stelle, daß es nur darauf ankomme, ob die Bühnenvorstände mit Bewußtsein und Kenntnis, oder auch nur aus Neigung und Erfahrung ihre Bühne absichtlich heben und durch Unkenntnis zufällig sinken ließen. An der Persönlichkeit des Direktors lag also alles. Es stand und fiel mit ihm die Bühne selbst. Goethe empfand stets die weittragende Verantwortlichkeit seiner Stellung. Nicht umsonst richtet er in einer Theaterrede (Weimar, Oktober 1791) den Apell an sein Publikum: „Sollt' es uns nicht stets gelingen, so bedenkt doch ja, daß unsere Kunst mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hat; vielleicht in Deutschland mehr als anderswo."

Als Goethe die Leitung des Theaters übernahm, erschien die „Zauberflöte" und Gluck stand in hoher Blüte. Die Oper nahm in der Gunst des Publikums eine wechselnde Stellung ein. So berichtete der Schauspieler Vohs im Juli 1796, „der Geschmack an Opern fällt hier mit jedem Tage und der an [Schauspielen] Stücken steigt eben so sehr". Dem entgegen sagte Goethe einmal, daß die Opern mehr anzögen als alles übrige. Er bewahrte immer eine nicht geringe Vorliebe für Singspiel und Oper. Zudem befriedigten „Don Juan", „Das Sonnenfest der Brahminen" (Wenzel Müller), „Cosa rara" (Martin) und „Doktor und Apotheker" das Publikum in Weimar sehr. Der Komponist letztgenannter Oper, Dittersdorf, war schon durch den Theaterdirektor Bellomo in Weimar eingeführt worden. Gerade durch ihn fand sich Goethe in seinen auf die Oper gerichteten Bestrebungen sehr gefördert. Vieles von Tradition und Geschmack des einstigen fürstlichen Liebhabertheaters zu Ettersburg, Tiefurt und Belvedere hatte sich erhalten, so daß Dittersdorfs Opern Goethe ganz richtig „mit glücklichem Naturell und Humor für ein fürstliches Privattheater gearbeitet" schienen. An Dittersdorf schlossen sich im Weimarer Opernspielplane Komponisten an wie Paisiello, Guglielmi, Cimarosa, Mozart, Gluck, Beethoven, Cherubini, Boildieu, Paer, Spontini, Desaides, Destouches, Gretry, Isouard, d'Allayrac, Anfossi, Benda, Méhul, Kauer, Himmel, Reinhardt, Girowetz, Eberwein, Süßmayer, Wranitzky, W. Müller u. a.: ein Verzeichnis, das deutlich beweist, wie sehr man unter Goethes Operndirektorat bestrebt war, allen Richtungen gerecht zu werden und den Zuhörern nichts vorzuenthalten, was nur irgend Wert und Bedeutung hatte. Wie es Goethes Lehrsatz war, das alleinige Bestreben der Kunst gehe dahin, „Jeden aus sich selbst zu heben", der Alltäglichkeit zu entführen und frei zu machen für höhere Zwecke, so war auch gegründete, planvolle Abwechselung einer der Hauptgesichtspunkte für die Theaterleitung. Es „schaffet Mannigfaltigkeit die höchste Lust, beschäftigt leicht den Geist und Sinn Gebildeter und bildet jeden, den zum Urteil sie erregt" (Theaterrede, Halle, Anfang August 1811). Unter Goethe wurde an 4136 Abenden gespielt. Man gab (außer 449 Trauer-, Schau- und Lustspielen) 104 Opern, 31 Singspiele und 17 Posten.

Vorstehende kleine Statistik führt uns zu der Frage des Repertoirs. Es mußte in Weimar unbedingt schon vielfältig sein des kleinen Zuschauerkreises halber. Aber Goethe war zuweilen auf eben dieses Publikum schlecht zu sprechen. Er vermißte das Bedürfnis in der Nation, immer ein gutes Stück zu sehen. Und dann beklagt er die Schwierigkeit für das deutsche Publikum zu richtigem Urteil zu kommen, gleich den Italienern und Franzosen. Das Durcheinander auf unseren Bühnen ist seiner Meinung nach daran schuld: „An derselben Stelle, wo wir gestern ‚Hamlet' sahen, sehen

Hunderte auch Hand anlegen. Wie sehr muß man dagegen manches italienische Werk bewundern, wo Dichter, Komponist, Sänger und Dekorateur alle zusammen über eine gewisse auslangende Technik einig werden können."

wir heute den ‚Staberle', und wo uns morgen die ‚Zauberflöte' entzückt, sollen wir übermorgen an den Späßen des ‚Sonntagskindes' Gefallen finden." So entsteht allmählich die Konfusion im Urteil des Publikums, jene Vermengung verschiedener Gattungen, die es niemals gehörig schätzen und begreifen lernt. Auch tragen weiterhin mit Schuld daran die unzähligen neuen Stücke, die „jede Woche" geschrieben und aufs Theater gebracht werden, deren man immer fünf bis sechs „aushalten" müsse, bevor man durch ein wirklich gutes entschädigt wird. Aber obwohl Goethe an die Theaterleitung und an sich selbst immer die höchsten Anforderungen stellte, wurde er doch auch den Bedingungen des Tages gerecht. Er hatte auch Einsicht in das praktische Theaterleben und pflichtete Carl August darin bis zu einem gewissen Grade bei, daß das Theater „doch immer nur ein Haus sei, das den Zweck habe, Geld zu verdienen". Um aber dahin zu gelangen, mußte eben das Institut aufs beste geleitet, mußten Repertoire und Schauspieler eine mächtige Anziehungskraft auf das Publikum ausüben. „Man muß daran denken, jeden Abend ein volles Haus zu bekommen" — dies, viel später gegen Eckermann geäußerte Wort kennzeichnet treffend den gewiegten Theaterpraktiker Goethe. So mußte auch daran gedacht werden, im Publikum selbst den Sinn für eine gewisse Vielseitigkeit des Repertoires zu wecken, das sich freilich um einen innerlichen festen Kern kristallisieren sollte. Als wahren Verderb des Theaters, als Mißbrauch der Kräfte des Künstlerpersonals bezeichnete Goethe die Sucht des Publikums, immer etwas Neues haben und ein mit unsäglicher Mühe einstudiertes Stück oder eine Oper nur ein, höchstens zweimal sehen zu wollen oder auch zwischen den Wiederholungen lange Zeiträume verstreichen zu lassen, die ein erneutes Studium bedingen. Somit war es nötig, eine gewisse Anzahl von Stücken „auf dem Theater zu fixieren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könne". Dadurch sollte dem Übel der Jagd nach „Novitäten" gesteuert werden. Denn das Theater wird wie die übrige Welt durch herrschende Moden geplagt, die es von Zeit zu Zeit überströmen. Man hängt einer Mode eifrig nach, um sie baldigst wieder zu verbannen. „Mehr als irgend ein Theater ist das deutsche diesem Unglück ausgesetzt, und das wohl daher, weil wir bis jetzt mehr strebten und versuchten als errangen und erreichten." Oft überfiel Goethe ein wahres Grauen vor dem unüberlegten Einstudieren einer Oper. Was heute so oft geschieht, riet Goethe damals schon, nämlich einen Regisseur oder Kapellmeister abzusenden, um das betreffende Werk zuvor zu hören und zu prüfen. Auch eine andere Anregung ging von Goethe aus. Das Weimarer Theater war bis dahin Sonntags stets geschlossen. Er regte später (schon des Theaterpostens enthoben) an, „zum Besten der Kasse auch die Sonntage spielen zu lassen", da hieraus die Einnahme von wenigstens vierzig Abenden erwüchse. Es fanden damals am Hofe zu Weimar regelmäßig Sonntagssoireen statt, und zwar unter Mitwirkung von Berufskünstlern. Goethe jedoch erblickte hierin durchaus kein Hindernis. Denn wenn auch der Hof nicht willens sei, diese Soireen auf einen anderen Tag zu verlegen, so könne man trotzdem für die Sonntage Stücke genug finden und auswählen, die der Hof ohnehin nicht gern sähe, die aber doch geeignet seien für das Volk „und ganz vortrefflich die Kasse füllen". Beziehentlich des krausen Durcheinanders im Spielplan hatte Schiller einmal gegen Goethe den guten Gedanken geäußert, man solle für die Tragödie ein besonderes Haus bauen sowie „jede Woche ein Stück bloß für Männer geben". Goethe stimmte dieser Idee voll überzeugt bei, sah indessen zugleich die Unmöglichkeit ihrer Verwirklichung ein, weil sie eine große Stadt voraussetzte, die Verhältnisse in Weimar jedoch dafür zu eng begrenzt seien. Aber ein bestimmt maskuliner Zug sollte den Theaterspielplan kennzeichnen. Es war ihm in der Seele zuwider, bei der Aufstellung des Repertoirs etwa mit prüden Ansichten und sentimentaler Zimperlichkeit rechnen zu sollen. „Was tun unsere jungen Mädchen im Theater?" ruft er einmal wenig galant aus. „Das Theater ist bloß für Männer und Frauen, die mit menschlichen Dingen bekannt sind."

Lose Blätter.

Das werdende Bayreuth.

Ein Erinnerungsblatt zum 25jährigen Todestage *Richard Wagners*. (13. Februar 1908.)

Von Erich Kloss.

Das Entstehen der grofsen Kunst- und Kulturschöpfung Richard Wagners in seinen äufseren Einzelheiten zu verfolgen, mufs für jeden Gebildeten von höchstem Interesse sein, zumal jetzt, wo die zahlreichen authentischen Dokumente aus der Zeit von 1872—1876 bezw. 1882 vollständig vorliegen. Der Eingeweihte kannte die meisten dieser Briefe Wagners bereits aus den Veröffentlichungen der „Bayreuther Blätter". Jetzt liegt aber unter dem Titel „Bayreuther Briefe Richard Wagners" ein stattlicher Band von 339 Seiten vor, der, im Verlage von Schuster & Loeffler (Berlin-Leipzig) erschienen und geschmackvoll ausgestattet, auch dem Laien ein lebendiges, absolut authentisches und umfassendes Bild davon gibt „wie Bayreuth ward".

Die Briefe sind von Richard Wagner an alle diejenigen geschrieben, welche ihm als treue und tätige Mithelfer auf dem umfangreichen und weitverzweigten Gebiete der Begründung, Leitung und Verwaltung geschäftlich helfend zur Seite standen: nämlich an den Bankier Friedrich Feustel, den Bürgermeister Theodor Muncker, an Emil Heckel, den wackeren Mannheimer Musikalienhändler und Begründer des ersten Wagner-Vereins und an Carl Brandt, den vielgerühmten Maschinenmeister.

Ein lebendiges Bild des werdenden Bayreuth steigt bei der Lektüre dieser lautsprechenden Dokumente vor uns auf.

In ihnen offenbart sich wieder der ganze Wagner mit seinem impulsiven Temperament, seinem anfeuernden Einfluſs, seiner nie rastenden Beweglichkeit und seinem heftigen Vorwärtsdrängen in der Verwirklichung seines Lebenswerkes, aber auch mit seinem wundervollen Humor, durch den er alle Falten glättet, alle Unstimmigkeiten hinwegräumt und die Freunde immer mit neuem Mute erfüllt.

Dabei bedurfte der Meister wohl selbst am meisten des Trostes und der Ermutigung; denn unerhörte Schwierigkeiten traten immer dann noch ein, wenn man eben erst den Weg geebnet glaubte. Carl Friedrich Glasenapp, der die Herausgabe dieser Briefe übernommen und mit bekannter Sorgfalt, Umsicht und Zuverlässigkeit geleitet hat, betont in der Vorrede mit Recht, es sei unter den Sammlungen von Wagnerbriefen nicht leicht eine wichtigere, geschichtlich bedeutungsvollere denkbar, als diese, in der wir sein persönliches Dasein, Ringen, Kämpfen und Leiden in so unmittelbarer Verbindung mit seinem reformatorischen Lebenswerke verknüpft antreffen.

Man muſs es lesen, wie Wagner gewissermaſsen aus nichts ein Bayreuth, eine musikalische Weltstadt, ein Welt-Kunstwerk, eine Weltbühne, ein Kulturzentrum von gänzlich sublimer Eigenart hervorzauberte, und wie er seine Freunde und Anhänger immer eindringlicher zu überzeugen verstand von den erhabenen Werken, die er hier schuf.

Daſs zumal Friedrich Feustel und Theodor Muncker als maſsgebende Bürger Bayreuths den Sinn der Wagnerschen Schöpfung früh erkannten und dem Meister in der schwierigen und umfangreichen geschäftlichen Leitung mit hervorragendem Talente behilflich waren, ist das groſse und bleibende Verdienst dieser beiden trefflichen bayrischen Männer, das immer wieder laut gepriesen zu werden verdient.

Warum wählte Wagner gerade Bayreuth als Ort für die Verwirklichung seiner künstlerischen Tat? — Diese Frage ist oft aufgeworfen worden. Die Antwort gibt ein Schreiben an Feustel vom 1. November 1871, wo es heiſst: „Warum ich für die Ausführung meines Planes mir gerade Bayreuth als Lokal ausgewählt, wird ohne vorbehaltene nähere Mitteilung meinerseits, für jetzt aus den Anforderungen, welche ich für dieses Lokal aufstellte, nicht unerrätlich sein. Der Ort sollte keine Hauptstadt mit stehendem Theater, auch keiner der frequentesten Badeörter sein, welche gerade im Sommer mir ein durchaus ungeeignetes Publikum zuführen würden; er sollte dem Mittelpunkte von Deutschland zu gelegen, und ein bayrischer Ort sein, da ich zugleich an eine dauernde Übersiedlung für mich dabei denke, und diese im Fortgenuſs der vom Könige von Bayern mir erwiesenen Wohltaten, nur in Bayern zu treffen für schicklich finden muſs. Aufserdem hat mir schon in frühester Zeit dieser freundliche Ort mit seinen Umgebungen einen anziehenden Eindruck hinterlassen, und daſs ich seinen Bewohnern noch ganz fremd bin, dürfte mich zunächst nicht abschrecken."

Bemerkt sei, daſs Wagner bereits 21 Jahre vorher, nämlich am 20. September 1850 die Grundzüge der späteren Bayreuther Idee in einem Briefe an seinen alten Freund Uhlig fixiert hatte, nämlich „auf einer schönen Wiese ein rohes Theater von Brett und Balken nach seinem eignen Plane herstellen zu lassen." Ja selbst aus der Rigaer Kapellmeisterzeit (1837) wissen wir, daſs dem jungen Wagner schon damals ein verfinsterter Zuschauerraum und ein tiefgelegenes Orchester als praktische Reformen vorgeschwebt haben.

Wie langsam und schwer die Mittel flossen, um im Sinne des beabsichtigten Patronats die Festspiele zu verwirklichen, das kann man in den Korrespondenzen mit Heckel, Feustel und Muncker von 1872—76 auf fast jeder Seite nachlesen. Daſs der Meister von Anfang an um das Wohl seiner Gäste ernstlich besorgt war, ersieht man u. a. auch aus einem Briefe an Feustel, in dem es heiſst: „Es handelt sich darum, einem Personal von 200 Menschen für mehrere Monate, im Hauptmonate jedoch 2000 Besuchern eine gute Bewirtung zu versichern, und diese alle vor Überteuerung zu behüten." An Wagner lag es jedenfalls nicht, wenn die Fremden anfangs Grund zu klagen hatten, sondern an den guten Bayreuthern, die erst allmählich sich in die bedeutende Rolle hineinlebten, die ihnen Wagner zugedacht.

Auch der groſsen und erheblichen Sorgen, welche die ganze Bauausführung des Theatergebäudes immer wieder allen Beteiligten bereitete, kann hier nicht eingehend gedacht werden: man weiſs ja, daſs infolge so vieler widriger Umstände die Eröffnung des Festspielhauses Jahr um Jahr verschoben werden, und daſs der Meister selbst immer wieder zum Taktstock greifen und Konzerte dirigieren muſste, um weitere Mittel zu beschaffen und den Fortgang der Unternehmung zu sichern. Für das Verständnis und den Kunstsinn der damaligen Mitwelt bilden diese Jahre keine ehrenvolle Erinnerung.

Gegenüber dieser Verständnis- und Teilnamlosigkeit der Mitwelt heben sich die Treue und das Vertrauen der Näherstehenden um so leuchtender ab. Wagner durfte ein Jahr vor seinem Scheiden — am 17. Januar 1882 aus Palermo an Feustel schreiben: „Überblicke ich im ganzen das Verhalten der Mitwelt zu mir seit den letzten zehn Jahren, so gestehe ich, daſs die Wagschale meines Dankgefühles fast einzig und voll auf die Seite meiner damals mir gewonnenen Freunde fällt, und hiermit der Name Bayreuth mir das Liebste nennt, was mir neben meiner Familie zuteil geworden ist."

Das freundschaftliche Verhältnis mit Feustel und Muncker hat bis zum Tode des Meisters in unveränderter Festigkeit und Treue bestanden. Es war gefestigt durch die gegenseitig gewonnene Überzeugung, daſs man hier selbstlose Arbeit an einem groſsen Kulturwerke gemeinsam zu verrichten hatte, wobei der Genius Wagners der Leitstern blieb. Gab es auch mancherlei Schwierigkeiten, mancherlei Zusammenstöſse der Ansichten, so ward durch gegenseitige Nachgiebigkeit doch alles immer wieder ausgeglichen. Bewundernswert ist dabei die groſse Geduld Wagners und das unerschütterliche Vertrauen auf den endglütigen Sieg seiner edlen Sache. „Gebe Gott", — ruft er in einem Briefe an Muncker aus, — „daſs unsere groſse Unternehmung bald in ein hoffnungsvolles Geleise komme;

ich bin des besten Mutes, da ich sie zu so grofsem Teile in meiner werten Bayreuther Freunde Händen weifs." Und an Carl Brandt, den genialen Maschinisten, dessen fördernde Mitarbeit sich, weit über das besondere Gebiet der blofsen szenischen Maschinerie hinaus mit ihren so neuen und bis dahin unerhörten Aufgaben erstreckte, durfte Wagner 1881, vor dem ersten Parsifal-Jahre, schreiben: „Ich würde in neuer Sorge darüber sein, dafs durch meine persönliche Abwesenheit von Bayreuth für die nächstjährigen Festspiele etwas versäumt würde, wenn ich nicht — dank Ihrer umsichtigsten und eifrigsten Fürsorge eigentlich alles im voraus geordnet wüfste. Im betreff der Dekorationen und sonstigen szenischen Einrichtungen glaube ich daher gänzlich beruhigt sein zu dürfen." Der Brief schliefst: „Nun noch aus tiefstem, freudigstem Herzen Dank für Ihre alles fördernde Teilnahme auch an diesem meinen letzten Unternehmen: ich fühle mich in Ihnen für alles, alles sicher!"

Leider starb Carl Brandt bald darauf. Aber Wagner überträgt sein Vertrauen auf den Sohn und richtet an diesen — Fritz Brandt — nach dem „so schrecklich plötzlichen Todesfalle" ein inniges Beileidsschreiben, in dem es heifst, jener werde es verstehen, wenn er seine Empfindung über den Todesfall nicht in Worte fasse. Zugleich beruft er den Sohn an die Stelle des Vaters: „Ich stehe im dritten menschlichen Lebensalter, und sah zwei Generationen Mitlebender bereits vergehen; in Ihrem Vater verlor ich das letzte Glied jener zweiten Geschlechtsreihe, das mich mit dem Erlebten noch verband. In Ihnen begrüfse ich nun die dritte Generation, der ich mein reifes Leben zur Weiterführung übergeben habe. Seien Sie willkommen! Ich nehme an, dafs Sie bereit dazu sind, das letzte Werk des gemeinsamen Wirkens ihres Vaters mit mir fortzuführen."

Durch solche bedeutungsvolle und aufrichtig-ergebene Beweise von Vertrauen gewann sich Wagner die unbedingte Anhänglichkeit und Zuverlässigkeit aller durch diese Beweise der Freundschaft und Liebe ausgezeichneten Persönlichkeiten. Sehr vielen der Briefe aus der Zeit des „werdenden Bayreuth" fehlt eine humoristische Note nicht. Besonders die Korrespondenz mit Emil Heckel ist durchsetzt mit vielen Beweisen übermütiger Laune.

Als bemerkenswertestes Zeugnis dafür, in welcher Art sich der Meister den Bau des Festspielhauses dachte, sei hier noch eine Stelle aus einem Briefe an Feustel vom 12. April 1872 angeführt. Die „genau präzisierten Maximen" lauteten also:

1. Das Theatergebäude durchaus nur als provisorisches halten; mir wäre es recht, wenn es ganz nur aus Holz wäre, wie Turner- und Sängerfesthallen; keine andre Solidität, als die, welche es vor Einsturz sichert. Deshalb hier sparen — sparen, keine Verzierung. Wir geben mit diesem Bau nur den Schattenrifs der Idee, und übergeben diesen der Nation zur Ausführung als monumentales Gebäude.
2. Maschinerie und Dekoration, alles auf das ideale, innere Kunstwerk bezügliche — ganz vollkommen. Hier nichts sparen: Alles wie für lange Dauer berechnet, nichts provisorisches. —
3. Sänger und Musiker erhalten von mir nur Entschädigungen, keine „Bezahlungen". Wer nicht aus Ehre und Enthusiasmus zu mir kommt, den lasse ich wo er ist. Ein Sänger, eine Sängerin, welche nur gegen eine jener verrückten Gagen zu mir kommen würde, könnte mir schön taugen! Nie würde ein solches Wesen meinen künstlerischen Ansprüchen genügen können. Dies, Liebster, sind meine Wunder, die ich hier der Welt zeigen werde, wie man sich zur Lösung einer solchen Aufgabe sein Personal schafft: und hieran müssen meine Freunde glauben.

Die deutsche Nation sollte diesen hochidealen Anschauungen eines ihrer erlesensten Geister gerade an dessen 25jährigem Todestage gedenken. Noch steht der „provisorische" Bau in Bayreuth: er hat seit 32 Jahren Sturm und Wetter, allen Angriffen und Schädigungs-Absichten getrotzt in seiner inneren Solidität, seiner Festigkeit und in der Erfüllung der grofsen Aufgabe, die sein Begründer ihm zugedachte. Aber es gilt äufserlich an die Monumentalisierung dieses Baues zu gedenken und moralisch, dem Heiligtum der deutschen Kunst seine Weihe zu erhalten. Damit ist weiter nichts getan, als ein Vermächtnis seines grofsen Schöpfers erfüllt. Das ist in diesem Falle aber sehr viel, ja alles!

Wer die Geschichte des werdenden Bayreuth in all den jetzt vorliegenden Dokumenten verfolgt, der mufs aus dem Eindruck, welche Schwierigkeiten hier mutvoll und ohne Wanken gelöst wurden, den unbedingten Entschluss gewinnen, dem Bayreuther Gedanken und damit dem Ausdruck edelster deutscher Kunst mit aller Energie zu dienen. In der heutigen Welt der Ideallosigkeit und der Überschätzung mancher neuer, falscher Götter, der Modetorheiten und der Oberflächlichkeit des Geschmacks in künstlerischer Beziehung gilt es, sich an das hehre Bestehende, an das festgefügte Grofse zu erinnern, das uns der Genius eines Richard Wagner in unerhörtem Lebensringen, im aufreibendstem Kampfe mit Not, Neid, Torheit und Bosheit gegeben. Dies sei unsere Gedächtnisfeier, unser Gelöbnis zum 13. Februar!

Von einem alten Liederbuche.[1])

Von Eugen Segnitz.

„Wen der Dichter aber gerühmt, der wandelt gestaltet, einzeln, gesellet dem Chor aller Heroen sich zu." Diese Worte galten Goethes Liebling Euphrosyne (Christiane Becker-Neumann). Unschwer aber finden sie Anwendung auch auf eine andere hervorragende Frauengestalt des Goethe-Kreises: auf jene, deren Namen mit dem Goethes unzertrennlich verknüpft ist — *Corona Schröter*, die, seit 1776 durch die besondere Protektion der Herzogin-Mutter Anna Amalia ausgezeichnet, den Mittelpunkt eines künstlerischen Kreises bildete, dessen Bestrebungen auf Theater und Musik gerichtet waren. Gleichbedeutend als Sängerin wie als Schauspielerin, war Corona die „Krone", wie sie Goethe nannte („und selbst dein Name ziert, Corona, Dich"), im Jahre 1779 die erste Darstellerin der Iphygenie. Ihr Partner Orestes aber war der Dichter selbst. Der Weimarer Maler Melchior Kraufs hielt die Szene, da die Priesterin der Diana den erregten Bruder zu besänftigen sucht, in einem, leider nur noch als Kupferstich auf uns gekommenen Gemälde fest. Corona Schröter spielte in den Vorstellungen des bis 1783 bestehenden fürstlichen Liebhabertheaters alle weiblichen Hauptrollen jener Stücke, an deren Aufführung

[1]) Fünf und Zwanzig Lieder. In Musik gesetzt von Corona Schröter. Erschienen im Insel-Verlage zu Leipzig, 1907. Preis 22 M.

die Mitglieder des Hofes von Weimar teilnahmen. Sie wirkte, „ein Ideal, das Künstlern nur erscheint," auch bei den künstlerischen Veranstaltungen im Redouten- und Komödienhause, in den Musikalischen Akademien und in den Hofkonzerten mit. Als Student hatte Goethe Corona Schröter in Leipzig kennen gelernt und später ihre Berufung nach Weimar vermittelt. Häufig erscheint ihr Name in den Briefen an Frau von Stein, ebenso oft äufsert Goethe den Wunsch, das Schicksal möchte ihm eine Frau von der Art Coronas bescheren. Oft besuchte die Künstlerin den Dichter in seinem Gartenhause und er selbst gehörte zu den ständigen Gästen ihres Kreises. Innig und lebhaft nahm sie Anteil an Goethes Schaffen, lernte vor vielen anderen zuerst seine poetischen Pläne und Entwürfe kennen und ward in der fesselnden Pracht ihrer äufseren Erscheinung, auch von ihm gezeichnet.

In Wielands Worten gewinnt Coronas Gestalt neues Leben: „Da treffen wir (im Park) Goethen mit der schönen Schröterin an, die in der unendlich edelen attischen Eleganz ihrer ganzen Gestalt und in ihrem ganz simpeln und doch unendlich raffinierten insidiosen Anzug wie die Nymphe dieser anmutigen Felsengegend aussah." Eine echte Renaissancenatur, besafs Corona Schröter in ihrem Wesen erstaunliche Vielseitigkeit. Wohl mehr instinktiv als bewufst mochte sie die Übergänge von einer Kunst in die andere suchen, deren geistige Verbindungslinien entdecken und die entscheidenden, teils trennenden teils verwandtschaftlich zusammenschliefsenden Merkmale ihrer Wesenseigentümlichkeit erkennen wollen. Sie zeichnete und malte, beschäftigte sich gern und viel mit Poesie, war eine gute Gitarre- und Klavierspielerin und bewahrheitete somit Goethes Satz, alles, womit der Mensch sich ernstlich einlasse, sei ein Unendliches und nur durch wetteifernde Tätigkeit wisse er sich dagegen zu helfen. Philipp Spitta weist gelegentlich einmal darauf hin, dafs sich damals die Poesie noch im Schlepptau der Musik befand und darum die deutsche Dichtung recht eigentlich nur aus der Entwicklung der Musikgeschichte heraus begriffen werden könne. Und in Weimar waren ja gerade Poesie und Musik die treibenden Kräfte. Hier befruchteten und beherrschten diese beiden Künste das gesamte Gefühlsgebiet und kennzeichneten den ethischen und ästhetischen Kulturgrad. Auch Coronas Seele war von lauterer Schönheitsempfindung erfüllt. Auch sie mufste wünschen mitzuteilen, was in ihr lebte und wirkte. Die eigene Kunstausübung wies sie auf die musikalische Lyrik hin. Während ihres Aufenthalts in Leipzig und ihres Engagements bei den Gewandhauskonzerten daselbst war Corona in gastlichen Verkehr mit dem Leiter dieses Kunstinstituts, dem Thomaskantor Johann Adam Hiller und seiner Familie (sie war das Patenkind der Gattin des Komponisten) gekommen und hatte auch dieses Künstlers musikalische Unterweisung genossen. Corona wandte sich also zur Komposition. Es gönnten ihr eben, wie es Goethe im Gedichte „auf Miedings Tod" so schön ausdrückt, „die Musen jede Gunst, und die Natur erschuf in ihr die Kunst." So erschien unter dem Titel: .

> „Fünf und Zwanzig Lieder. In Musik gesetzt von Corona Schröter. Weimar 1786. Annoch bei mir selbst, und in Commission in der Hoffmannschen Buchhandlung."

die erste Sammlung kleiner Gesänge, der acht Jahre darauf noch eine zweite, siebzehn Lieder enthaltende folgte.

Die Kompositionen jener ersten, hier allein in Frage kommenden Sammlung verraten wohl die einst genossene gute Schule, zeigen aber nirgends eine persönliche Note; sie suchen die jeweilig charakteristischen Stimmungskonturen zu ziehen, gehen jedoch auf den eigentlichen Stimmungsgehalt der betreffenden Gedichte nicht näher ein. Die melodische Fassung ist einfach und schlicht, dem Strophenliede angepafst und weist intensiv auf besondere Vorliebe für das reine und unverfälschte volkstümliche Element hin. In der Erfindung sind Corona Schröters lyrische Produkte mehrfach abhängig vom Schaffen der Liederkomponisten Reinhardt, Hiller, Schulz u. a. So sauber der musikalische Satz, ohne Vor-, Zwischen- und Nachspiele ebenso bescheiden gestaltet sich der harmonische Teil. Immer werden Tonika und Dominante bevorzugt und nur selten durchbricht ein chromatisches Element die Diatonik. Als Meisterin der Deklamation wandte Corona auch diesem besonders wertvollen Teil der Liedkomposition vollste Aufmerksamkeit zu. Desgleichen mafs die gefeierte Sängerin der genauen Verdeutlichung ihrer Intentionen für Dynamik und Vortrag grofsen Wert bei.

Die Sammlung von Corona Schröters Liedern aus dem Jahre 1786 existierte bisher nur noch in sehr wenigen Exemplaren der Originalausgabe. Einzelne Nummern daraus gab (1896 und 1902) Max Friedlaender heraus. Nun vollbrachte im Sommer 1907 der Insel-Verlag in Leipzig, dem schon so viele Werke früherer Zeit ihre Wiedererweckung verdanken, mit der Neuausgabe der Lieder eine künstlerische Tat. In genauer und ausgezeichnet schöner, auch im Einband zeitgetreuer Reproduktion liegen jetzt die 25 Lieder wieder vor uns. Wohl sind sie, trotz ihres beinahe unheholfen zu nennenden Satzes der Pianofortebegleitung in einer kleinen Auswahl noch gesungen worden, als die Goethe-Gesellschaft die Wiederkehr des hundertjährigen Todestages Corona Schröters (1902) in Ilmenau feierte. Schwerlich aber wird es möglich sein, sie, etwa im Anschlufs an die Renaissancebestrebungen unserer Zeit, im modernen Konzertsaale wieder heimisch zu machen. Der Mangel an Originalität und der Umstand, dafs sie nicht ein, wenn auch noch so kleines Glied der geschichtlichen Entwicklung des Kunstliedes darstellen, würde einen derartigen Versuch unbedingt scheitern machen. Corona Schröters musikalische Schaffenskraft stand in keinem Verhältnis zu ihrer sonstigen geistigen Bildung und hielt mit ihrer persönlich ästhetischen Kultur nicht gleichen Schritt. Aber trotzdem besitzen jene Lieder doch einen gewissen bleibenden Wert. Wie schon aus dem von der Komponistin verwendeten Gedichten eines Herder, Goethe, Hölty u. a. der Geist der Zeit vornehmlich spricht, so rollt sich auch in dem, der Sammlung vorangestellten Verzeichnisse der „Pränumeranten" ein kleines Stück Kultur- und Geschmacksgeschichte auf. Corona Schröters Lieder werden, wie Dr. Leopold Schmidt im Nachworte des in Rede stehenden Neudrucks nach Recht und Gebühr hervorhebt, allen denen willkommen und lieb sein, die zu der von Weimar ausgegangenen Geisteskultur in irgend einem Verhältnisse stehen, denn auch sie sind ein Teil hiervon, ein Produkt dieser ganzen weltenverändernden ästhetischen Epoche.

Eugen d'Albert über seine Bearbeitung Bachscher Werke.

Im Vorwort zum „Wohltemperierten Klavier", das d'Albert bei Cotta in Stuttgart kürzlich herausgegeben hat, sagt der Herausgeber: Nach meiner Meinung ist es entschieden verwerflich, die Werke von J. S. Bach mit einem modernen Gewand bekleiden zu wollen. Nichts anderes aber als dieses gerade bezwecken die meisten der letzten Ausgaben von des Meisters Klavierwerken. Bach empfand jedoch durchaus verschieden von uns Modernen: kerniger, wohl auch gesünder — indessen waren ihm jedenfalls eine grofse Reihe von seelischen Empfindungen und deren Ausdrucksweise durch die Musik völlig fremd und die Tonfarben in unserem heutigen Sinne gänzlich unbekannt. Wohl baute er die Grundpfeiler der musikalischen Kunst und vor allem der musikalischen Wissenschaft — wenn man diese Benennung für das Theoretische gebrauchen darf — in majestätischer Pracht und Erhabenheit für alle Zeiten auf; aber vieles in seiner Musik kann unmöglich unserem heutigen Gefühl behagen. Es gibt zwar Leute, welche zwei Stunden lang Bachsche Kantaten über sich ergehen lassen können, angeblich ohne sich zu langweilen. Das sind aber dann unverbesserliche Pedanten oder Heuchler. Ich erwähne absichtlich die Kantaten, weil die Textbehandlung in diesen Werken auf längere Zeit anzuhören unserem modernen Empfinden unerträglich ist. Bach kannte die unzähligen Stufen der Leidenschaft, des Schmerzes, der Liebe nicht und ahnte auch nicht die Möglichkeit, diese in der Musik zum Ausdruck zu bringen. Auch drückt er alles, was er empfand, massiger — vielleicht oft grofszügiger — aber jedenfalls eintöniger aus, als wir es heute wollen. Dagegen bietet uns die Grofszügigkeit der Empfindung, die fundamentale Macht der Gedanken, die unvergleichliche Kunst der Polyphonie, in nicht übertriebenem Mafse genossen, die höchste und reinste künstlerische Freude! — Nach all' dem Obenerwähnten ist es also stillos und widersinnig, die dynamischen Bezeichnungen und die seelischen Akzente, welche uns durch die neueren Meister geoffenbart wurden, auf Bachs Werke anwenden zu wollen, wie zumeist leider heute geschieht. Die Anhäufung von minuziös ausgeführten Details führt zu einer geschmacklosen, manierierten Vortragsweise. Vieles ohne Zweifel Trockene möchte man durch eine Chopinsche sauce piquante dem modernen Geschmack mundgerechter machen, und das Resultat ist ein Unding, ein widerwärtiges Produkt einer gesuchten Kunst. Ich bin daher bestrebt gewesen, in der vorliegenden Ausgabe den Text möglichst einfach und natürlich wiederzugeben, ohne irreführendes Beiwerk. Das gänzliche Fehlen von Vortragsbezeichnungen im Original (bis auf ganz wenige Stellen) macht es allerdings nötig, dem Studierenden eine gewisse Anleitung zu geben; aber in diesen Vorschriften über den Vortrag ist in den bisherigen neuesten Ausgaben des Guten meistens zu viel geschehen, so dafs ein grofser Teil der heutigen Pianisten bald nicht mehr Bach in seiner einfachen Gröfse zu spielen versteht. Viele der Fugen lasse ich in gleicher Tonstärke spielen und glaube darin den Intentionen des Komponisten am ehesten gerecht zu werden. Auch versuchte ich, die Bachsche Schreibweise — soweit es mit der Deutlichkeit zu vereinbaren ging — nach Möglichkeit beizubehalten, da sie in allen Fällen den musikalischen Inhalt am besten veranschaulicht, wenngleich sie auch nicht immer für den Pianisten am bequemsten lesbar ist. Es mufste natürlich für ausführlichen Fingersatz Sorge getragen werden, da dieser gerade beim Vortrag der Fugen von gröfster Wichtigkeit ist. Die Tempiangaben hielten sich in den meisten Fällen an die Tradition, und ich liefs mich selten dazu verleiten, Neuerungen einzuführen, wie ich überhaupt bestrebt gewesen bin, eine möglichst getreue, einfache, gesunde Wiedergabe des Meisterwerks herbeizuführen, in all' seiner Gröfse und Schlichtheit. Möchte mir dies gelungen sein.

Nachschrift der Redaktion: Wir drucken hier d'Alberts Ausführungen ab als die Äufserung eines der gröfsten lebenden Musiker. Dafs uns freilich Bach in seinen Werken namentlich in seinen Instrumentalsätzen viel moderner erscheint, als aus d'Alberts Urteil hervorgeht, wollen wir nicht verschweigen.

Das Münchener Kaimorchester und die Konzertkritik.

Zur Zeit steht die Isarstadt in musikalischer Beziehung vor einer Krise, bei der es sich letzten Endes für das Kaimorchester um die schwerwiegende Frage „sein oder nicht sein" handeln wird. — Es ist bekannt, welche aufsergewöhnliche Verdienste sich seinerzeit Hofrat Franz Kaim durch die Errichtung seines Instituts und die damals so dringend notwendig gewordene Schaffung eines Konzertorchesters in München erworben hat. Kein Einsichtiger wird auch jetzt so verblendet sein wollen, dieses Verdienst zu bezweifeln. Als die Tat eines Einzelnen, stand Hofrat Kaims Unternehmen in der Kunstgeschichte unserer Zeit sicher einzig da und wenn es nun, nachdem Hausegger und Weingartner zu ihrer Zeit dem Institut einen Weltruf verschafft hatten, im Laufe der letzten Jahre merklich zurückgegangen ist, so trifft die Schuld hieran sicher nicht allein den Schöpfer der Sache. Der Rückgang des Orchesters selbst und eine gewisse allgemeine Interesselosigkeit dürften hier weit eher in Frage zu ziehen sein, Dinge, die um so verwunderlicher sind, als von seiten der Presse, insbesondere von den „Münchener Neuesten Nachrichten" und ihrem Kritiker, Dr. R. Louis, die Unternehmungen Kaims stets mit ersichtlicher Sympathie verfolgt worden waren. Es war infolgedessen ein nicht nur ungerechtfertigtes sondern auch geradezu unverständliches Vorgehen Kaims, den Kritiker der „Neuesten Nachrichten" vor einiger Zeit mit einer einem Konzertprogramm beigegebenen öffentlichen Erklärung anzugreifen. Der einmütigen Verurteilung dieses Vorgehens von seiten der lokalen Presse schlofs sich die bis Weihnachten durchgeführte Sistierung der Konzertkritik von seiten der „Münchener Neuesten Nachrichten" an. Bei Gelegenheit eines von Dr. Louis nach Neujahr wieder besuchten Konzertes kam es dann zu einer Demonstration des Orchesters und einer dieser folgenden öffentlichen Erklärung an die Presse, die wenigstens bei einem Teil derselben zum Abdruck kam. Die Angelegenheit ist somit jetzt vor die breitere Öffentlichkeit gekommen. Die tatsächlichen äufseren und inneren Mifsstände des Kaimschen Instituts werden um so mehr einer dringenden Abhilfe bedürfen, als das Orchester für die musikalischen Veranstaltungen der diesjährigen Ausstellung bestimmt in Aussicht genommen worden war.[1]) Seine Neuorganisation wäre

[1]) Wie wir hören, wird das Kaimorchester in der Ausstellung nicht spielen. Die Red.

jedenfalls geboten, zumal da schon zwei seiner Dirigenten, Ernst Boehe und Dr. Courvoisier die Leitung niedergelegt haben. Ob und wie weit die Stadt München sich dann selbst bei der Übernahme des Institutes beteiligen würde, das ist noch ganz unsicher. Jedenfalls ist dieser Vorschlag schon gemacht worden, und es wäre dringend zu wünschen, dafs einer Stadt, die sich die deutsche Kunstmetropole zu sein rühmt, ein wirklich erstklassiges Konzertorchester geschaffen wird. W. Gloeckner.

Vokal- und Instrumentalmusik im Gottesdienste nach Thibauts Buch: „Über Reinheit der Tonkunst".

Raimund Heuler in Würzburg hat das Buch „Uber Reinheit der Tonkunst" von A. F. J. Thibaut im Verlag von Ferdinand Schöningh in Paderborn neu herausgegeben. Das Buch hat einen gewissen aktuellen Reiz. Wie ein roter Faden zieht sich durch Thibauts Buch die Forderung: „Studiert die Alten". In der Kirchenmusik sind dem Verfasser die Alten die Meister des 16. Jahrhundert. Sein Ruf verhallte nicht ungehört: Die alten Dreiklangsmeister des a capella-Stils und ihre Nachahmer wurden die Beherrscher der Kirchenmusik, von den Cäcilianern in der katholischen Kirche, von den Grellianern in der protestantischen Kirche bis auf den heutigen Tag fast ausschliefslich gepflegt. Die Herbeiziehung der Instrumentalmusik bedeutet für sie — wie für Thibaut — eine Verunreinigung der strengen Kirchenmusik. Johann Sebastian Bach — der Meister des Instrumentalstils — konnte daher keinen Platz im Gottesdienst finden, seine Musik war nicht kirchlich.[1]) Erst die Gegenwart nimmt einen anderen Standpunkt ein: mit grofser Wucht setzt die Agitation der neuen Bachgesellschaft ein, um die Werke Bachs populär zu machen und sie auch dem Gottesdienst zu gewinnen. Dafs nun in dieser Zeit Thibauts Ruf in dem vorgenannten Buche von neuem erschallt: „Die Instrumentalmusik verunreinigt den ernsten Kirchenstil", darin liegt eben der aktuelle Reiz der Neuausgabe. Thibaut sagt: Unsere besseren Tempel sind grofs, weit gebauet und können auf eine würdige Art nur mit Tönen ausgefüllt werden, welche Rundheit, Fülle und Prallkraft haben. Diese fehlt aber in der Regel allen Instrumenten, wenige Blasinstrumente, besonders die Posaune, abgerechnet, welche wie die menschliche Stimme den Ton mächtig nach allen Seiten wirft und daher auch immer in den Kirchen gern gehört ward. Die Saiteninstrumente sind für die Kirche viel zu dünn und ebenso die Flöten. Zwölf tüchtige Chorstimmen schlagen in der Kirche 50 solcher Instrumente nieder; und wenn menschliche Stimmen in der Kirche den Ton fein, zart und schwebend halten, so ist das Hinzukommen der Instrumente fast eine Beleidigung für das Ohr; daher auch vielleicht schon Pythagoras gesagt hat, der Klang des Metalls sei wie die Stimme eines eingeschlossenen Geistes. Will man tolle Streiche treiben und — wie es jetzt oft geschieht — den lieben Gott anpauken und anpfeifen, als ob er der lustigen Gesellschaft nichts zu sagen habe, so müssen freilich die Gesetze der Kunst schweigen. Allein, wenn von Andacht, Demut und dieser bescheidenen innigen Freude und Herrlichkeit die Rede ist, welche allein dem Tempel angehört, so soll man die Herzen sich nur durch menschliche Stimmen ergiefsen lassen, welche auch noch dazu den Zustand der Seele am wärmsten und lautersten darstellen. Dafs durch Instrumente das Pianissimo am besten gegeben werden kann, wie neuerlich einmal ganz besonders gerühmt ist, will ich einstweilen als wahr annehmen. Allein in der Andacht wollen wir gerade nichts von romanhaften Schmachtungen wissen, so wenig als von dem beliebten Absterben, wozu verdrehte Augen gehören. Die Maultrommel unter den Instrumenten, welche sich sozusagen in nichts auflösen können, gewifs das erste. Allein ich würde mir darauf viel lieber in einem Kasten, als in einer Kirche vorspielen lassen. Habt ihr es ja selbst oft genug und mit Recht gesagt, dafs die Kammerstimmen feiner Sänger nicht in die Kirchen gehören. Dagegen will ich denn auch gern zugeben, dafs die sämtlichen Sänger der päpstlichen Kapelle weggewiesen werden müfsten, wenn sie bei dem Generalmarsch, dem Zapfenstreich oder einer Parademusik mithelfen wollten oder gar bei dem neuerlich erschienenen Nationalgesange, welcher mit gedämpften Trommeln anfängt und im dritten Takt nicht in f oder ff, sondern in FFF übergeht.

In Paris ist unlängst ein recht artiger Fall vorgekommen, den man sich zur Belehrung dienen lassen sollte. Bei der Krönung Napoleons hatten sich nämlich die Pariser auch durch eine unerhörte Kirchenmusik etwas auftun wollen und das Orchester in der Kirche mit achtzig Harfen besetzt, um so den König David recht zu multiplizieren. Die Aufführung setzte in ein galantes Erstaunen. Gleich nachher betrat der Papst die Kirche und einige dreifsig von Rom mitgebrachte Sänger empfingen ihn mit dem (riesenhaften — 1. Aufl.) mächtigen „Tu es Petrus" von *Scarlatti*, womit (denn — 1. Aufl.) auf der Stelle der frühere Spektakel totgeschlagen war. Ein Augenzeuge erzählte mir, die Pariser habe eine so bittere Scham überfallen, dafs es von ihnen nachher als Neckerei angesehen worden sei, wenn man von Ihrer Majestät 80 Harfen geredet habe.

Den eigentümlichen Reiz der Instrumente leugne ich damit keineswegs, also nicht, dafs man das Graziöse, Flüchtige, Hüpfende, Rauschende, Stürmische, Tänzelnde viel besser und, wenn man will, tausendmal besser durch Instrumente nachbilden kann als durch Singstimmen. Allein stellt doch jedes Ding an den Ort, zu dem es pafst. Rosenrot und Hellgelb sind sehr schöne Farben; und doch ist Christus mit einem hellgelben Mantel und rosenroten Gürtel nicht zu ertragen. Wer die beliebtesten instrumentierten Aufführungen in der Kirche mit Neigung zur Frömmigkeit aufnimmt, der wird auch immer finden, dafs seine Gefühle in das Weltliche hinüberschweifen, sobald die Instrumente tätig werden. Freilich gefällt dies vielen. Allein warum? Aus keinem anderen Grunde, als weil sie gar zu gern sich an das erinnern lassen, was ihnen aufser derselben Freude macht.

Das Unerträglichste ist aber, dafs man die Instrumente neuerlich zu sogenannten Steigerungen benutzt hat, welche einem Rausch in der Kirche gleichen; dafs man ein Amen,

[1]) Auch heute noch wissen die Kantoren mit Bachs Vokalwerken — abgesehen vom Choral — nicht viel anzufangen, allerdings nicht deshalb, weil sie die Verunreinigung der Kirchenmusik durch die Instrumentalmusik befürchten, sondern weil die hier vor allen Dingen in Betracht kommenden Kantaten zu lang, zu schwer und in den meisten Fällen textlich zu unbeholfen sind. Daran ändern auch die Deklamationen übereifriger Bachanhänger, nach denen „jedes Dörfchen seine Bachpflege namentlich durch Aufführung der Kantaten haben müsse", nichts. An die Unmöglichkeit der Ausführung denkt eben der Schwärmer nicht. D. R.

ein Halleluja und ein „Gloria in excelsis Deo“ mit donnernden Pauken und schmetternden Trompeten begleitete, ja sogar nicht selten noch dazu neben der Kirche durch Flinten- und Kanonenschüsse mithalf. Ist es möglich, so ganz und gar zu vergessen, was man ist und sein soll? Wenn Ihr in der Kirche Gott lobt, so dürft Ihr keinen anderen Gedanken haben, als dafs Ihr vor Gottes Thron steht. Könnt Ihr Euch nun aber denken, dafs eine lobsingende Gemeinde in den Himmel einzöge, Pauken und Trompeten voran, hinterher einen Artilleriezug, und dann bei dem Erscheinen vor Gottes Thron mit ihrem weltlichen Jubel hervorführe? In der Tat, es ist sonderbar, wie wir so leicht unser Gutes vergessen und gerade nach dem Verkehrten greifen. Wir haben nämlich zu einer würdigen kirchlichen Steigerung das Einfachste und Gröfste in der Kirche selbst, die ganze Gemeinde. Lafst einmal von der Orgel oder dem Altar aus durch einen Sängerchor „Halleluja! Amen!“ singen und dann die ganze Gemeinde mit einem einfacherhabenen „Halleluja! Amen!“ nachfolgen, so werdet Ihr Euch in den Himmel versetzt glauben und Euch daneben auch vorstellen können, dafs Gott im Himmel selbst auf eben diese Art angebetet wird. Der heilige Chrysostomus in seiner Erläuterung des 41. Psalmes hat schon manches, was in dieser Beziehung brauchbar ist, sehr schön gesagt. Aber er spricht dabei auch von einem gereinigten Gemüt und von Abtötung des Fleisches, also leider von Eigenschaften, mit denen unsere unruhigen und gereizten Musikliebhaber am wenigsten zu tun haben mögen; daher man ihnen auch nicht leicht sagen kann, was Chrysostomus seinem veredelten Kirchensänger zuruft: „Wenn Du in den Chor Gottes eintrittst, so kannst Du neben David stehen. Hier bedarf es keiner Zither und keiner gespannten Saiten.“ —

Diese Ausführungen reizen mehr durch ihre Originalität als durch ihre Richtigkeit, aber sonst enthält das Buch noch viel auch für die Gegenwart Beachtenswertes. Die Ausführungen tragen folgende Überschriften: Über echte Kirchenmusik, Über das Studium älterer Werke, Über den Choral, Über Kirchenmusik aufser dem Choral, Über Volksgesänge, Über Bildung durch Muster, Über den Effekt, Über das Instrumentieren, Über genaue Vergleichung der Werke grofser Meister, Über Vielseitigkeit, Über Verdorbenheit der Texte, Über Singvereine. R.

Wiedergefundene Kompositionen Beethovens.

Die bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza im Riemannschen Klavierarrangement unter dem Titel: „Wie unsre Urgrofselten tanzten“ herausgegebenen 11 Tänze von Ludwig van Beethoven sind auch in der Originalbesetzung (7 Streich- und Blasinstrumente) bei Breitkopf & Härtel erschienen. Riemann schreibt dazu: „Diese hier zum ersten Male in Partitur und Stimmen veröffentlichten, bisher anonymen Tänze verdienten schon darum in hohem Grade allgemeine Beachtung, weil sie ungewöhnlich schön und mit auffallendem Raffinement instrumentiert sind. Es lag nahe, als Komponisten einen der allerbesten Meister zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu vermuten. Einige melodische Wendungen (Nr. 1, 3. Teil, Nr. 2, Anfang und Schlufs, Nr. 4, Trio) wiesen zunächst auf K. M. v. Weber, aber es deuten schwerwiegende Gründe auf einen noch gröfseren Meister. In der 1. Violinstimme ist über Nr. 5 rechts oben vom Kopisten eingezeichnet: „d. B.“; diese Nummer verwendet aber Takt 1—3 des 2. Teils in sehr auffälliger Weise das Hauptmotiv der Bagatelle W. 119 Nr. 7 von Beethoven. Auch stimmen Takt 1 bis 2 des 3. Teiles von Nr. 10 mit Takt 25—26 der Bagatelle W. 119 Nr. 3 (all' Allemande) sogar in Tonart und Tonlage überein. Man wird aber die Spuren des Löwen auch in anderen Stellen erkennen, die nicht Reminiszenzen sind (Nr. 9, Takt 9—12 des Trio, Nr. 10, 2. Teil, Nr. 11 4. Teil, Nr. 6, 2. und 3. Teil). Vor allem verrät der ungezwungene fortgesetzte Rollenwechsel der Streicher und Bläser, die schlechterdings unübertreffliche Ausnutzung der Mittel des bescheidenen orchestralen Apparates den Grofsmeister der durchbrochenen Arbeit. Dafs alle elf Tänze denselben Autor haben, wird schwerlich jemand verkennen, obgleich Nr. 11 in der vorliegenden Kopie von anderer, etwas flüchtiger Hand nachgetragen ist. Wir wissen nun, dafs eine Anzahl Tänze Beethovens für 7 Instrumente verloren gegangen sind, und zwar sind dieselben 1819 in Mödling geschrieben, während der Meister an der Missa solemnis arbeitete. Schindlers Biographie von Ludwig van Beethoven (1840) S. 116—117 berichtet: „Auch willfahrte er (Beethoven) im Sommer 1819, als er eben mit der Komposition des Credo (der Missa solemnis) beschäftigt war, den wiederholten dringenden Bitten einer aus sieben Mitgliedern (!) bestehenden Musikgesellschaft, die damals in einem Gasthofe in der Briel bei Mödling zum Tanze zu spielen pflegte, und schrieb einige Partien Walzer für sie, die er selbst auch in die einzelnen Stimmen aussetzte. Des auffallenden Kontrastes wegen, wie sich ein grofses Genie zu gleicher Zeit in den höchsten Regionen musikalischer Poesie und zugleich auch im Tanzsaale bewege, forschte ich einige Jahre darauf, als der Meister einstmals dieses Umstandes wieder erwähnte, diesen leichtbeflügelten Horen nach; allein jene Gesellschaft hatte sich unterdessen zerstreut, und so blieb alles Nachsuchen vergebens. Auch Beethoven hatte die Partitur dieser Walzer verloren.“ Da auch die Entstehung bezw. Zusammenstellung der Bagatellen W. 119 in dieselbe Zeit fällt, so darf die Verfasserschaft Beethovens als sicher gelten.“

Strauſs' Salome.

Im Erfurter Stadttheater habe ich Strauſsens Salome zum erstenmal gesehen, nachdem ich sie im Klavierauszug längst kannte. Die berühmte Oper hat mich angeregt und teilweise aufgeregt, die Musik ist im höchsten Grade charakteristisch, teilweise von hoher Schönheit, lebensprühend und sinnbetörend. Trotzdem hat mich das Werk als Ganzes nicht befriedigt. Das Dargestellte ist und bleibt doch widerwärtig; und von der Enthauptung des Johannes an erschien es mir unwahr. Mir war es nicht möglich, an eine Wandlung in der Gesinnung des Ungeheuers Salome zu glauben, die allein die an sich herrliche Musik der grofsen Schlufsszene gerechtfertigt hätte. Hier ist der musikalische Ausdruck nicht aus innerer Notwendigkeit herausgewachsen, sondern ein Zugeständnis an das Publikum. Die Illusion schwindet vollständig, kein Mensch glaubt mehr an das abgeschlagene Haupt, dem die Sängerin da oben ihre Gefühle zusingt. Die schroff sich gegenüberstehenden Urteile über das Werk begreife ich vollständig. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Januar. — In unserm Opernhause erschienen wohl nie so viel Gäste, wie in den letzten Wochen. Bei fast allen aber handelte es sich nur um Aushilfe bei Beurlaubung oder Krankheit heimischer Mitglieder. Manche gute künstlerische Kraft lernte man bei der Gelegenheit kennen. Aber auch mancher Stern erschien hier blafs, der an seinem heimischen Himmel bewundert wird. Leider ist unsere dramatische Sängerin Frau *Plaichinger* seit längerer Zeit leidend. Frau *Beuer* aus Hamburg, die als Fidelio, sowie Fräulein *Kurt* aus Braunschweig, die als Brünnhilde für sie eintrat, befriedigten uns nicht. Jene, weil sie ohne geistige Gestaltungsfähigkeit ist, diese, weil ihre sonst guten Mittel nicht ganz ausreichen. Mit den Damen *Destinn* und *Farrar* ist ein neuer, beziehungsweise längerer Kontrakt abgeschlossen worden. Die erstgenannte sollten wir schon am Schlufs dieser Spielzeit für immer an New York abgeben, die andre war uns nur noch für ein Jahr verpflichtet. Indes die böse Geschäftslage in Amerika wirkt auch auf die Kunstverhältnisse. Man kann dort die früher üblichen ungeheuren Preise für die Sänger nicht mehr bezahlen. Und diese machen nun aus der Not eine Tugend, indem sie erklären, lieber vor einem kunstgebildeten, als vor einem protzenhaften und zum grofsen Teile urteilslosen Publikum auftreten, und lieber in einem festen Rahmen, als im losen Gastspielverhältnisse mit seinen anstrengenden Reisen sich befinden zu wollen. — Massenets Therese hat es hier tatsächlich nur zu zwei Aufführungen gebracht. Der so wirksam neu einstudierte Barbier von Bagdad allerdings auch nur auf zwei Wiederholungen. Die Bajazzi erscheinen glücklicherweise nur noch dann und wann als Füllsel. Aber was uns seit lange fehlt, z. B. Iphigenie, Heiling, Oberon, danach sehnen wir uns noch immer vergebens. — Unsre Komische Oper hat mit Schwierigkeiten materieller Art zu kämpfen. Tiefland und Verkaufte Braut sind ihr noch Magnete. — Das Theater des Westens besitzt jetzt in der Operette Märchentraum ein neues Zugstück. *Oscar Straufs* schrieb ihr wenigstens für den 2. Akt eine hübsche Musik. Die des ersten ist Schablonenarbeit. Aufserdem ist dessen Text — um es gerade herauszusagen — gemein. Das mindert freilich die Zugkraft nicht.

Eine kleine Reihe von Konzerten trug auf ihren Programmen die Bezeichnung „mit eigenen Kompositionen". Es ist ja an sich recht erfreulich, wenn es der Schaffensdrang zu so reichen Früchten bringt. Aber in vier solchen Konzerten fand ich kaum ein Tonstück, das die Mittelmäfsigkeit überragte, obgleich mehrere schon Verleger gefunden hatten. Im Bestreben, nur Bedeutendes aufs Programm zu setzen, kann man auch oft zu weit gehen. Und das tat jetzt eben der vortreffliche Musiker und namhafte Pianist *José Vianna da Motta*, indem er nacheinander Bachs Goldbergsche Variationen, Beethovens Sonate Op. 106 und Schumanns Sinfonische Etuden einschliefslich der fünf Variationen aus dem Nachlafs vortrug. Alles hatte er im Kopfe und in den Fingern, er spielte es geistreich, aber — man möge mich immerhin drob schelten — ich konnte ebensowenig aufmerksam bis zu Ende hören, wie damals, als Bülow die Neunte Sinfonie zweimal hintereinander aufführte. — *Ferruccio Busoni* will es in diesem Jahre bei dem einen seiner anregenden Abende mit neuen oder seltenen Stücken bewenden lassen. Er enthielt eine Orchesterphantasie von *J. Sibelius*, deren Inhalt mit dem Gedichte (Pohjolas Tochter) in Zusammenhang zu bringen recht schwer ist. Aber es klingt gut, wenn es auch etwas zusammenhangslos erscheint. Ein Geigenkonzert *Busonis* hat wenig Inhalt, ist aber flüssig geschrieben und gab Herrn *E. Sauret* Gelegenheit, Eleganz und Virtuosität des Vortrags zu entwickeln. Ein Bacchanal von *P. Ertel* erwies sich als ein glänzendes Vortragsstück für Unterhaltungskonzerte. Von *Liszt* kamen aufser dem Mazeppa die Drei Sonette Petrarcas in ihrer ursprünglichen Gestalt für Gesang zur Aufführung. Die Klavierbegleitung des ersten Sonetts hatte der Konzertgeber feinfühlig aufs Orchester übertragen. Herr *F. Senius* führte die Gesänge mit grofser Stimme und dem erforderlichen Pathos aus. — Die neue Gesellschaft der Musikfreunde hat sich mit dem Sternschen Gesangvereine verbunden und gab jetzt mit Heranziehung der Philharmonischen Kapelle unter Leitung des Herrn *Oscar Fried* ihr zweites Orchesterkonzert. Herr *K. Klingler* begann es mit dem Vortrage eines Violinkonzertes eigener Arbeit, das ihm als Geigenkünstler neue Anerkennung brachte, als Tonsetzer jedoch nicht. Herr *Messchaert*, unter den grofsen Sängern, an denen unsre Zeit durchaus nicht arm ist, wohl der bedeutendste — auch jetzt noch, wo sein Ton nicht mehr blüht — sang dann Beethovens Lieder an die ferne Geliebte mit wirklich vollendeter Kunst und — was vielleicht noch wichtiger ist — mit unvergleichlichem Empfindungsausdruck. Die Neunte Sinfonie gelang dann aber Herrn *Fried* wieder nicht. Er ist in ihre Tiefen noch nicht eingedrungen. Nur der letzte Satz war glanzvoll. Ein echter, heller Freudenjubel, bis zum Freudenrausche sich steigernd! Der Chor war unglaublich tapfer im Überwinden der Schwierigkeiten und im Erklimmen und Festhalten der Höhen. Siegreich erhob sich der hellklingende Solosopran der Frau *Herzog* über die Massen. — *Karl Panzner* aus Bremen führte in dem letzten grofsen Konzerte des Mozarts-Orchesters Tschaikowskys Phantastische Sinfonien mit erstaunlichem Feuer und Glanz vor, obschon das Orchester nicht ersten Ranges ist. Das Werk stand zwischen zweien jener unnatürlichen Gemenge, die man Melodramen nennt und die, wie oft die meisten sie seit Rousseaus Tagen auch als unkünstlerisch bezeichneten, immer wieder von einzelnen — leider auch von bedeutenden Tonsetzern — zu einem Scheinleben heraufbeschworen werden. Es war Schillers Eleusisches Fest und Wildenbruchs Hexenlied, beide mit Musik von *Max Schillings* versehen. Herr *E. v. Possart* deklamierte die Dichtungen. Und es gab recht viele im weiten Saale, die ganz entzückt von diesen Vorträgen waren, bei denen bald das Wort die Musik stört, bald die Musik dem Gedichte ins Wort fällt.

Lilli Lehmann hat die Wahrheit des Sprichworts erfahren, dafs auch ein kluges Huhn einmal in die Nesseln legt. In einem Offenen Briefe an einen Kritiker sprach sie sich wieder über den angeblichen Verfall der Gesangskunst aus und wandte sich dabei gegen Gesanglehrer, Kapellmeister und Kritiker. Nun antworteten ihr einige der letzteren in einem Offenen Briefe, wobei sie denn manches Unangenehme hören mufste, das ja nur zu begründet war. Mir gereichte es bei der Sache zur Genugtuung, dafs die Fachgenossen sich auf den Standpunkt stellten, den ich stets eingenommen

habe, so oft ich mich gegen die törichten Behauptungen vom Verfalle der Gesangskunst wandte. Gewifs gibt es heute wenigstens zehnmal mehr schlechte Sängerinnen, als vor hundert Jahren, weil es wenigstens fünfzigmal mehr gibt, die öffentlich singen. Der Ruhm einer Sängerin mufste ehedem — man denke an die Sontag, die Lind, die Patti — mindestens für zehn Jahre reichen, bis eine neue kam (bei der Patti reichte er durch vier Jahrzehnte) jetzt erstehen oft in einem Jahre zehn namhafte neue Sängerinnen.

Dafs *Henri Marteau* die Violinenklasse der Königlichen Hochschule als Nachfolger *Josef Joachims* übernehmen soll und will, ist ja recht erfreulich. Wir kennen ihn als ernsten Künstler und vorzüglichen Geiger. Er soll auch ein recht guter Lehrer sein. Und wichtig ist es, dafs er nicht, gleich seinem Vorgänger der sich entwickelnden Kunst in den Weg treten und seinen Schülern verbieten wird, an diesem oder jenem Tonsetzer sich zu bilden. Auch wird man ihm wohl nicht die Freiheit zugestehen, monatelang auf Reisen zu gehen und seine Schüler dann anderen Händen zu überlassen. — Ob man keinen deutschen Musiker gefunden hätte, der die gleiche Gewähr für eine tüchtige Amtsführung geboten hätte? Es scheint doch nicht der Fall gewesen zu sein. Doch das mufs seltsam erscheinen, dafs der an einer Preufsischen Hochschule fest angestellte Professor nicht in unsern Staatsverband eintreten will und dazu nicht verpflichtet werden soll. Er schreibt:

„. . . Trotz meines Eintrittes in eine königlich preußische Akademie behalte ich meine französische Nationalität, desgleichen verbleiben mir Amt und Titel eines Oberleutnants der Reserve im französischen Heer. Henri Marteau."

R. Fiege.

Nachschrift. Das vom Berl. Tagebl. veröffentlichte Telegramm, dem diese Zeilen entnommen wurden, hat sich als Fälschung herausgestellt. Fest steht, dafs Henri Marteau es nicht veranlafst hat, nicht freilich, dafs sein Inhalt falsch ist.

Berlin, den 18. Januar. R. Fiege.

Hamburg. *D'Alberts* „Tragaldabas", die zweite Novität der Saison, erschien hier am 3. Dezember unter *Brecher*, in einer „Uraufführung", der noch keine weiteren Darbietungen gefolgt sind und auch voraussichtlich keine folgen werden. Traurig aber wahr, wenn man bedenkt, wie hoch der Schöpfer dieses Werkes nach den Erfolgen seines „Tiefland" in der Kunstwelt dasteht. Tragaldabas (Textbuch von *Rudolf Lothar*) ist der plebejische Falstaff. Ich verzichte des begrenzten Raumes wegen auf eine Besprechung des Textbuches. Der Dichter gelangt nicht zur Entwicklung leitender höherer Gesichtspunkte, wenn man nicht das schliefsliche Resultat der Ehe Donna Lauras und des Prinzen Don Ottavio als den Sieg über das bisherige leichte, wenn nicht gar lasterhafte Leben bezeichnen will. Das Ganze ist die Geschichte der Donna Laura, die durch das Gebiet des Burlesken, Grotesken, ja rohen und unästhetisch Wirkenden führt. Für d'Albert mufs man es als einen Mifsgriff bezeichnen, dafs er es unternahm, die wenig anmutende Person des Titelhelden und seiner Umgebung in dem steten Einerlei der kein Interesse einflöfsenden Witzeleien zum Gegenstand einer komischen Oper zu machen. Die zutreffendste Zeichnung ist die der Donna Laura und hier sind es, wenn auch nicht der Dichtung entsprechend, doch Herzenstöne, die der warmen Brust entquollen. Dafs die jede Person charakterisierenden Motive mit grofser Geschicklichkeit ausgearbeitet und durchgeführt werden und die Orchesterbehandlung in manchen neuen Klangkombinationen durch ein scharfes Kolorit die Charakterzeichnung hebt, ohne jedoch deswegen überzeugen zu können, ist bei der Bedeutung des erfahrenen, alle musikalischen Ausdrucksmittel genau kennenden Komponisten selbstredend. Das Libretto war eben der Fehlgriff unter dem die Musik zu leiden hatte.

Brechers Verdienste um eine möglichst vorzügliche Herausbringung des Werkes fordern dem vollen Werte nach uneingeschränktes Lob. Das Gleiche gilt von der Inszenierung des Herrn *Jelenko*. Frau *Hindermanns* Idealisierung der Donna Laura, die absolute Schönheit des Gesanges und die graziöse Darstellung förderten das Gelingen der Aufführung, an der der anwesende Komponist, wie nicht anders zu erwarten, grofse Freude hatte. *Pennarinis* galanter Ottavio, der derbe Griffo des Herrn *Lohfing* sind rühmenswert hervorzuheben, wogegen der Tragaldabas durch Herrn *vom Scheidt* vielleicht noch eine schärfere Pointierung hätte erfahren können. Weitere Verdienste um die Aufführung erwarben sich die Herren *Strätz*, *Weidmann*, *Erhard* und *Pollmann*. Prof. Emil Krause.

Julius Gersdorff.[1])

Am 10. November, einem klaren Wintertag, bei schönem Sonnenschein, den *Julius Gersdorff*, der allzeit Fröhliche, so sehr liebte, den er in zahllosen Liedern besungen, haben sie ihn hinausgetragen aus seinem bescheidenen Heim in Oberweimar nach dem kleinen Dorffriedhof, um ihn zur letzten Ruhe zu betten. Nur wenige waren es, die dem toten Sänger die letzte Ehre erwiesen, kaum soviel hatten sich zu dem traurigen Akt eingefunden als eines seiner kleinen Gedichte Verse hat. Nur 57 Jahre alt ist er geworden, denn das Altwerden ist nicht mehr modern. Und doch hätte *Gersdorff* aller Voraussicht nach noch manchesmal die Sonne auf- und niedergehen sehen, wenn — ja wenn — er sich nicht selbst den Lebensfaden abgeschnitten — sich nicht erschossen hätte. Nur wenige wußten um sein tragisches Ende, und erst nach seiner Beisetzung auf dem stillen Dorffriedhof erfuhren es die andern. Kam schon die Nachricht von seinem plötzlichen Hinscheiden überraschend, da man ihn erst vor wenigen Tagen mit fliegenden Rockschößen und dem langen Dichterhaar im Sturmschritt — anders tat er's nicht — wie ein Junger durch Weimars Straßen eilen sah, von einer Krankheit nichts verlautete, so wirkte die Meldung von den näheren Umständen und der Art und Weise seines plötzlichen Todes auch bei denen, die nur ein Lächeln für ihn und seine Eigenheiten übrig hatten, geradezu erschütternd, vielleicht gerade aus diesem Grunde. In den Kreisen, die dem Verstorbenen ferner standen, nahm man ein körperliches Leiden als Grund der unseligen Tat an, die Verzweiflung über rettungsloses Siechtum habe ihm die Waffe in die Hand gedrückt — nein, die Gründe liegen ganz wo anders: *Gersdorff* ist an seelischem Kummer, an der Erkenntnis gestorben, daß er nicht imstande war, seine Ideale zu erreichen, so hoch zu steigen, wie es sein Herz und seine Seele wollten. Er war zu der schmerzlichen Erkenntnis gelangt, daß er wohl noch Mehr schaffen könnte, doch nichts Besseres, und da versagten die Flügel den Dienst, es ging hinab und das Ende war da. Unter diesem Gesichtspunkt ist auch die Behauptung, *Gersdorff* sei von sich selbst sehr eingenommen und auf die Masse seiner dichterischen Erzeugnisse sehr eingebildet gewesen, nicht zutreffend, im Gegenteil: er war sich seiner Mängel sehr wohl bewußt und nur die Erkenntnis, daß er hinsichtlich seines dichterischen Schaffens an der Grenze angelangt sei, ließ ihn die letzten Konsequenzen ziehen. Die tiefste Ursache war also unbefriedigter Ehrgeiz. Das klingt brutal, ist aber menschlich und

[1]) Wegen Raummangels mußten alle zeitgeschichtlichen Notizen von der vorigen Nummer abgesetzt werden. Wir bringen sie, freilich sehr verspätet, in der heutigen Nummer. Die Red.

somit verzeihlich. Hätte sich *Gersdorff* mit der ihm von der Natur gesteckten Grenze seiner dichterischen Begabung begnügt, so würden wir von ihm vielleicht noch manche schöne Gabe erhalten haben. Im Laufe weniger Jahre haben, wie Professor *Döring*-Dresden in einem Geleitwort zu einem seiner zahlreichen Dichtungen sagt, die *Gersdorff*schen Lieder auf gesanglichem Felde ihren Siegeszug durch die Welt genommen. Es legt für die überaus freundliche Aufnahme der poetischen Darbietungen dieses lyrischen Dichters die Tatsache ein recht beredtes Zeugnis ab, daß auf die zahlreichen religiösen, weltlichen Lieder und volkstümlichen Weisen in schneller Reihenfolge schon an 500 Kompositionen hervorragender Tonkünstler im Musikverlage erschienen sind. Die Anzahl der Lieder, die in Deutschland, Österreich, in der Schweiz, Dänemark, Rußland und Amerika und, vielfach ins Englische und Dänische übersetzt, von Männergesangvereinen, in Konzerten und im häuslichen Kreise gesungen werden, beträgt schon jetzt mehr denn 320, zu denen immer noch neue hinzukommen. Die Dichtuugen von *Julius Gersdorff* eignen sich eben wegen ihrer leichtflüssigen Sprache und ihrer tiefen, zu Herzen gehenden Empfindnng, nicht zuletzt durch ihre volkstümlichen Gedanken vortrefflich zur musikalischen Komposition.

Harald Koegler.

Sagan. Der Königl. Musikdirektor *Lubrich* gab mit dem 110 Mann starken Seminarchor mit Unterstützung der Stadtkapelle und einigen Solisten ein erfolgreiches Konzert, in welchem er u. a. *Hegars* „Das Herz des Douglas" aufführte.

— Gesang im Oberlehrerexamen. Eine Nebenabteilung für den Gesangunterricht an höheren Lehranstalten ist bei der Königlichen Wissenschaftlichen Prüfungskommission an der Universität in Halle gebildet worden. Für die Zulassung zur Prüfung ist erforderlich, daß der Kandidat die Prüfung für das höhere Lehramt bereits bestanden hat. Verlangt wird im Theoretischen Kenntnis der Musikgeschichte in ihren Grundzügen, besonders der deutschen, der Harmonielehre, der Grundgesetze des Kontrapunkts und der musikalischen Formenlehre, besonders vom Lied, der Motette und der Kantate und endlich einige Vertrautheit mit den Stimm- und Atmungsorganen und deren Behandlung usw. Im Praktischen wird das Niederschreiben eines einfachen Musikdiktats, einwandfreies Singen von Chorälen, Volksliedern oder einfacheren Kunstgesängen usw. verlangt. Einige Fertigkeit muß auch der Kandidat im Klavierspiel und auf der Violine haben. — Wenn es möglich wird, in Zukunft den Gesangunterricht in den Gymnasien in die Hände ständiger Lehrer zu legen, so ist damit gewiß etwas gewonnen. Wirklich Gutes wird aber erst herausspringen, wenn die Gesangstunden so stark vermehrt werden, daß jeder Schüler zum Gesangunterricht herangezogen werden kann.

— In Heilbronn a. N. veranstaltete der Kgl. Musikdirektor *C. Hirsch* mit seinem gemischten Chor, der auf 60 Musiker verstärkten Militärkapelle und den Solisten Johanna Dietz, Elisabeth Diergart, Otto Süsse, Hermann Ruoff und Marg. Eussert eine Lisztfeier, die sich aus einem Vortrag des Konzertgebers, aus einer Doppelaufführung der Legende v. d. heil. Elisabeth und aus einer Matinee mit Orchester- und Klavierwerken, sowie Liedern zusammensetzte und in allen Teilen einen überaus glänzenden Verlauf nahm.

— Bühnenfestspiele in Bayreuth 1908. Aufführungstage: Lohengrin 22. Juli, Parsifal 23. Juli. Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold 25. Juli, Die Walküre 26. Juli, Siegfried 27. Juli, Götterdämmerung 28. Juli. Lohengrin 31. Juli, Parsifal 1. August, Parsifal 4. August, Lohengrin 5. August, Parsifal 7. August, Parsifal 8. August, Parsifal 11. August, Lohengrin 12. August. Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold 14. August, Die Walküre 15. August, Siegfried 16. August, Götterdämmerung 17. August. Lohengrin 19. August, Parsifal 20. August.

Eintrittskarten zu M 20 für den numerierten Sitzplatz für jeden Abend sind von der Verwaltung der Bühnenfestspiele (Telegramm-Adresse: „Festspiel Bayreuth") zu beziehen.

Die Ausgabe der Eintrittskarten beginnt am 1. März 1908. Vormerkungen auf Plätze werden indeß schon jetzt entgegengenommen und haben sich solche auf eine Reihe von Aufführungen mindestens 4 Tage) zu erstrecken; insbesondere werden Karten zu Aufführungen des „Rings des Nibelungen" auch späterhin nicht getrennt, sondern nur für den ganzen Cyklus abgegeben.

Ausnahmsweise können jetzt schon Vormerkungen für die Aufführungen am 31. Juli mit 1. August, oder 4. mit 5., oder 11. mit 12 August entgegengenommen werden, während Karten zu Einzelaufführungen von „Parsifal" erst von März 1908 ab vorgemerkt, bezw. abgegeben werden können.

— Die vier Ouvertüren aus der Jugendzeit *Richard Wagners*, welche von *Mottl* bei Breitkopf & Härtel herausgegeben worden sind, wurden in Chemnitz aufgeführt. Die Kolumbus-Ouvertüre weist am meisten auf den künftigen Wagner hin. Das Schicksal der Ouvertüre ist interessant. „Rule Britannia" wurde 1840 von Wagner aus Paris an die Londoner philharmonische Gesellschaft geschickt und war seitdem verschollen, erst vor drei Jahren fand man sie bei einem Musiker in Leicester wieder. Die Ouvertüre Enzio schrieb Wagner 1832 zu dem Drama „König Enzio" von Raupach, in welchem die Schwester Wagners Rosalie bei Gelegenheit der Leipziger Aufführung eine Hauptrolle spielte. — Die Polonia verdankt der Polenbegeisterung des Jahres 1831 ihre Entstehung. Seit 1840 war die Partitur verschollen, bis sie 1879 wieder entdeckt wurde. 1881 führte sie Wagner erstmalig in Palermo auf zur Geburtsstagsfeier seiner Frau. — Die Kolumbus-Ouvertüre schrieb Wagner zu einem Schauspiel von Apel. Sie wurde mehrfach aufgeführt. Wagner sandte sie nebst Stimmen 1840 nach London zur Aufführung, sie wurde aber nicht angenommen, Wagner erhielt sie zurück, konnte aber, von allen Mittel entblößt, das Porto für die Sendung nicht aufbringen, und so ging das Werk verloren und wurde erst in neuerer Zeit wieder aufgefunden.

— Goethes Zauberlehrling ist von *Erler* als Operntext bearbeitet worden und hat mit der Musik *Johannes Döbbers* seine Uraufführung und zwar in Braunschweig erlebt. Der Meister, der Lehrling Hans und die aus dem Besen entstandene Fee Capricciosa sind die Hauptpersonen des Stückes, in denen natürlich der Geisterspuk die Hauptrolle spielt. Der Musik wird „eigene Note" des Komponisten nachgerühmt. Das Publikum nahm das Werk mit großem Beifall auf.

— Eine neue Operette, Text von *Wollner* und *Grünbaum*, Musik von *Leo Fall*, „Die Dollarprinzessin" hatte in Hamburg einen glänzenden Erfolg.

— In der „38. Motette" am 8. Dezember unter Leitung des Kirchenmusikdirektors *Köhler* in Saalfeld wurde das Andante aus dem Konzert für Orgel, Streichorchester und 3 Hörner von Rheinberger aufgeführt. Von neueren Kompositionen kamen zur Aufführung „Ich danke dir", Motette für gemischten Chor von Wilh. Köhler und die beiden Sopransoli: „Herr bleib bei uns" von Pfannschmidt und „Zu Bethlehem geboren" von Uso Seifert.

— Professor *Emil Krause* trat am 1. Januar 1908 von der Mitarbeiterschaft am Hamburger Fremdenblatt, an dem er 43 Jahre lang als Musikkritiker tätig war, zurück. Er hat für das Blatt weit über 5000 Kritiken geschrieben. Prof. *Krause* wird sich nun — neben seiner Lehrtätigkeit am Hamburger Konservatorium — vorwiegend musikwissenschaftlischen Arbeiten zuwenden.

— Das deutsche Lied in England. Mehr als es vielleicht bei uns bekannt ist, gewinnt das deutsche Lied in England Boden und erfüllt so eine wichtige Kulturaufgabe für die Verbreitung der deutschen Sprache. Nicht nur die Liederabende weisen fast alle mehrere deutsche Lieder auf, sondern auch in den meisten gesangliebenden Familien wird mit einem gewissen Stolz das deutsche Lied gepflegt. Wie der musikalische Geschmack sich in England im allgemeinen sehr gebessert hat, werden an Stelle der seichten englischen Balladen hauptsächlich unsere Meisterlieder gerne gesungen. Daß man daneben auch den Schöpfungen unserer Modernen Beachtung schenkt, bewies u. a. auch der starke Besuch eines vor kurzem vom Leipziger Musikverleger D. Rahter in London veranstalteten deutschen Liederabends.

— Der Barbier von Bagdad von *Peter Cornelius* in der Bearbeitung von *Mottl* hatte in Berlin wiederum einen großen Erfolg. Peter Cornelius, deine Zeit ist gekommen, schrieb Leßmann nach dieser Aufführung.

— Dem Programm des Kaimkonzertes vom 11. November war eine Zusammenstellung von anerkennenden Berichten über die Konzerte des Kaimorchesters beigegeben und daran eine Beschwerde gefügt über die „Nadelstiche“ welche der Referent der Münchener Neuesten Nachrichten (Dr. Rudolf Louis) dem Orchester zu teil werden lasse. Herr Hofrat *Kaim*, der Verfasser dieser Beschwerde, hat in seinem Unmute wohl nicht daran gedacht, wie beleidigend seine Auslassungen für Herrn Dr. *Louis* — der zu unsern angesehensten Musikschriftstellern gehört und den wir durch jahrelangen brieflichen Verkehr als durchaus unparteilich kennen gelernt haben — sein müssen. Was wir von einem parteiischen Kritiker denken, sagten wir an anderer Stelle dieser Blätter.

— In Nördlingen feierte am 1. Dezember der „Evangelische Chorverein Nördlingen“ das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens. Der Begründer und bisherige Leiter des Chors, Musikdirektor *Trautner*, wurde bei dieser Gelegenheit sehr gefeiert. Der Chor wurde im Jahre 1882, also im Vorbereitungsjahre für die große Lutherfeier 1883 gegründet.

Der Kinderkreuzzug, eine musikalische Legende in 4 Teilen.

Text von *M. Schwob*, Musik von *G. Pierné*.

Die Elberfelder Konzertgesellschaft machte uns am 7. Dezember mit einem hochbedeutsamen Werk eines französischen Tonpoeten G. Pierné bekannt, dem Kinderkreuzzug, jener ins Jahr 1212 fallenden historischen Begebenheit, wo ungezählte Scharen hysterisch erregter Kinder aufbrachen, den Türken das gelobte Land zu entreißen. Mit feinem Verständnis hat M. Schwob vier interessante Bilder (Aufbruch der Kinder, Die Kinder auf der Heerstraße, Auf dem Meere, Der Seesturm) entworfen, die vorwiegend mystisch-lyrischen Charakters sind. Namentlich prächtig gelungen ist der 4. Teil: im Angesicht des Todes wird ein blinder Knabe Alain sehend, er schaut den rettenden Heiland, ihn und den Leidensgefährten (Schiffbrüchigen) wird irdische und himmlische Erlösung zu teil, die in einem machtvollen Lobgesang ergreifenden Ausdruck findet. Originell ist der ganz in den Vordergrund tretende 1- bis 3 stimmige Kinderchor, dem der Komponist überaus dankbare Aufgaben zuweist. Entsprechend dem dichterischen Vorwurf sind in der Legende lyrische Stimmungsbilder, die entzückende Melodien, klangsatte Harmonien und rhythmische Feinheiten auszeichnen, vorwaltend. Pierné verfügt jedoch auch über dramatische Gestaltungskraft, wofür die realistische Schilderung des Seesturms ein bewundernswertes Beispiel liefert. Der Kinderkreuzzug bedarf kaum noch größerer Propaganda, da die Aufführung in zahlreichen Städten noch diesen Winter (die deutsche Uraufführung war im April 1906 zu Augsburg unter W. Weber, der das französische Original trefflich ins Deutsche übertrug). Möchten unsere Konzertleiter nur nicht über das Gute, welches aus der Fremde kommt, die eignen, zeitgenössischen Meister vergessen: Koch-Berlin hat uns in den „Tageszeiten“, welche auch bereits vieler Orten aufgeführt wurden, ein Tonwerk geschenkt, das einen Vergleich mit dem Kinderkreuzzug sehr wohl aushält. — Die Elberfelder Aufführung des Kinderkreuzzuges stand auf künstlerischer Höhe. H. Oehlerking.

— Am 15. Januar 1908 blickte die Herzogliche Hof-Buch- und Steindruckerei, Notendruckerei und Verlagsbuchhandlung von F. W. Gadow & Sohn in Hildburghausen auf eine 225jährige ehrenvolle Wirksamkeit zurück.

— Der berühmte Geiger *August Wilhelmj*, geb. am 21. September 1845 zu Usingen in Nassau, ist in London gestorben.

— *Max Bruch* wurde, wohl aus Anlaß seines 70. Geburtstages, vom Kaiser zum stimmberechtigten Ritter des Ordens pour le mérite ernannt.

Besprechungen.

Meyers Kleines Konversations-Lexikon. Siebente, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Mehr als 130000 Artikel und Nachweise auf über 6000 Seiten Text mit etwa 520 Illustrationstafeln (darunter 59 Farbendrucktafeln und 110 Karten und Pläne) und etwa 100 Textbeilagen. 6 Bände in Halbleder gebunden zu je 12 M. (Leipzig und Wien, Verlag des Bibliographischen Instituts.)

Es wird uns geschrieben: Was uns an dem soeben erschienenen dritten Bande wieder wie an seinen beiden Vorgängern als besonders lobenswert auffällt, ist die Vermeidung einer Gefahr, der solche Allgemeinlexika gar zu leicht erliegen, nämlich der: irgendwie einseitig zu werden. Gar zu leicht wird das Schwergewicht auf ein Gebiet oder eine Gebietsgruppe gelegt, während andere erst unmerklich, dann immer stärker zurückgedrängt erscheinen. Es bedeutet ein besonderes Lob für die Zentralleitung, wenn sie es versteht, hier richtig die Mitte zu halten! Und das ist beim „Kleinen Meyer“ bis jetzt tatsächlich aufs glücklichste gelungen. Wir Naturwissenschaftler aller möglichen Zweige vermögen das am leichtesten festzustellen: der Zoologe findet in Band III farbige Tafeln über Käfer und Hühnerrassen, einfarbige über Kaninchen, Halbaffen, Halb- und Hautflügler, Hirsche, Hühnervögel, Hunde, Insektenfresser und Kamele. An botanisch-landwirtschaftlichen Tafeln sind solche über Garten- und Obstbau, Gemüsepflanzen, Genußmittelpflanzen, Getreide, Giftpflanzen (Buntafel), Gräser und Industriepflanzen vorhanden. Für den Geologen und Mineralogen sind Tafeln über Gebirgsbildungen, Geologische Formationen, Gletscher, Höhlen und Geiser, Juraformation, Kambrische und silurische Formation von Interesse, während der Meteorologe mit den Tafeln „Gewitter“ und „Luftelektrizität“ bedacht ist. Aus der Technik nennen wir nur die illustrierten Beilagen über Glasfabrikation, Gießerei, Geschütze und Artilleriegeschosse, Goldgewinnung, Hafenanlagen und Leuchttürme, Handfeuerwaffen und Infanteriegeschosse, Holzbearbeitung, Kanäle und Kanalisation. Farbige Tafeln „Glaskunstindustrie“ und „Keramik“, Schwarztafeln über Goldschmiedekunst und Schmuck, über Gotische, Griechische, Indische, Islamische, Japanische Kunst und Italienische Malerei zeigen, daß Kunst und Kunstgewerbe ebenfalls aufs sorgfältigste behandelt sind. Alle Beilagen wie auch alle Textartikel lassen es erkennen, daß das ganze Werk in jedem Zweige durch den Spezialfachmann geschrieben und redigiert wird, und daß es diesen Vorzug verbindet mit dem andern: einer flüssigen, klaren, auch dem Laien verständlichen Darstellungsweise.

Deutsche Tondichter, Mappe mit zwölf Porträts deutscher Tondichter von Bach bis Brahms. Berlin, Photographische Gesellschaft. Preis 25 M.

Die Gesellschaft ist bestrebt gewesen, für die Herstellung ihrer Bilder nur Originale zu benutzen, die die Züge der Tonmeister getreu wieder geben. Bei Bach ist das Original der Petersbibliothek, bei Händel das Bild des englischen Malers Hudson, bei Haydn ein Bild Hoppners, bei Gluck das Bild von Duplessis benutzt. Mozart sieht man im sogenannten Mannheimer Bild, Beethoven nach dem Bildnis von Stieler, Schubert nach einer Zeichnung von Rieder. Das Original von Schumanns Porträt ist eine Zeichnung von John Philipp, das Mendelssohns ein römisches Bild von Vermet, das Liszts und Wagners Lenbachsche Bildnisse. Bei Brahms war man auf eine Photographie nach dem Leben angewiesen. — Sämtliche Bilder machen einen künstlerischen Eindruck, man blättert die Mappe gern durch und freut sich, vieles durch die Bilder bestätigt zu finden, was man von dem Charakter der Originale kennt.

Der heutigen Nummer unserer Blätter liegt ein Prospekt der Verlagsbuchhandlung Schuster & Loeffler in Berlin bei, welchen wir der Beachtung unserer geschätzten Leser empfehlen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XII. Jahrgang. 1907/08.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 6.
Ausgegeben am 1. März 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Einige musikalische Beobachtungen.** Von Dr. Karl Grunsky. — **Goethe und die Oper in Weimar.** Von Eugen Segnitz. — **Lose Blätter:** Acte, von Otto Schmid-Dresden. Von der Oper in Stuttgart, von Dr. K. Grunsky. Die Sehnsucht nach der Orgelbank, von R. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Barmen-Elberfeld, Berlin, Kiel, Leipzig, München; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Einige musikalische Beobachtungen.

Von Dr. **Karl Grunsky.**

Es gibt in der Beurteilung von Aufführungen gar manche Frage, die im Rahmen eines knappen Berichts kaum gestreift, geschweige erörtert werden kann. Vielleicht interessiert es, derartige Fragen in grundsätzlichem Zusammenhang angeregt zu finden.

1. Wer mit dem Zeitmaß eines Dirigenten nicht einverstanden ist, beweist, daß er die Musik anders empfindet. Rechtfertigt er dieses Empfinden, so trifft der Vorwurf hart. Denn im Zeitmaß steckt doch das eigentliche Leben der Musik. Im allgemeinen ist die Grenze der Störung bei ernster Musik nach Seite des Raschen leichter und merklicher überschritten als nach Seite des Langsamen. Ein Adagio verträgt manche Dehnung, und bleibt doch elastisch. Erst wenn die Dehnung zerdehnt, den Zusammenhang aufhebt, wird sie verhängnisvoll. Schwerer zu treffen ist ein bewegtes Zeitmaß; durch Zurückhalten gefährdet man den Eindruck des Temperamentes, durch Eilen hindert man die restlos erschöpfende Aufnahme des Hörers, namentlich in vielstimmigen Sätzen. So werden die meisten Dirigenten in der Erregung des ersten Tristan-Aktes gegen den Schluß zu einer Lebhaftigkeit mit fortgerissen, die sie sicher während des Einstudierens ungeeignet fänden. Besonders die acht herrlichen Takte: „Sehnender Minne schwellendes Blühen, schmachtender Liebe seliges Glühen!“ lassen es oft zu keinem rechten Blühen des Orchesters, zu keinem vollen und beglückenden Atem der Singstimmen kommen. Ebenso wird im zweiten Akt des Tristan die Musik vom Wiedersehen bis zum Zwiegesang der Liebenden gerne verhetzt. Und doch eignet Wagners Musik auch in höchster Erregung eine rhythmische Bestimmtheit, man möchte sagen, Ruhe, die sie vom bloßen unkünstlerischen Draufgängertum unterscheidet. Im übrigen wäre zu wünschen, Wagner hätte mit Angaben über das Zeitmaß mehr gespart: weil bei jeder Änderung die Gefahr des Übertreibens lauert. Eigentlich gestattet die musikalische Folgerichtigkeit meistens, ohne jede Anzeige des Wechsels, jeder Stelle ihr Zeitmaß zu erkennen. Dies setzen auch die gemachten Andeutungen voraus: denn sie beziehen sich oft auf eine sehr wohl mögliche, oder naheliegende Auffassung. Wenn es z. B. heißt: nicht eilen! so liegt darin, daß Grund zur Eile entdeckt werden könnte oder entdeckt ward. Merkwürdig ist in Beethovens letzten Werken das häufige zuvorkommende und eben deshalb mißverständliche ‚ma non troppo‘ bei langsamen Zeitmaßen. Soll damit ein Adagio wirklich vom langsamen, auskostenden Vortrag ausgeschlossen sein? Doch wohl nicht: sondern der Tondichter setzt voraus, daß man die Auffassung des Langsamen habe und durchführe — um nun, nachdem sie etwa zur äußersten Geltung gebracht ist, vor dem Zuviel

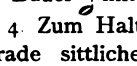
zu warnen. Meist wirkt die Warnung, weil sie zum voraus kommt, im Sinn eines Anreizes zu unnötig lebhaftem Zeitmaß. Bezeichnungen wie Molto poco adagio im Cis moll-Quartett erfüllen gerade durch die erstrebte Pünktlichkeit ihren Zweck nicht.

Eine ganz und gar Unbeethovensche Neigung liebt es, im Crescendo zu eilen, im Decrescendo zu verlangsamen — bei guter Musik wird dies fast immer der musikalischen Logik widersprechen. Namentlich auch Bruckner leidet unter dieser verhängnisvollen Oberflächlichkeit. Die Steigerung durch Accelerando ist, eben weil sie so bequem liegt, von Meistern ersten Rangs mit größter Vorsicht angewendet worden. Die regelmäßigen Mittel der Steigerung sind thematischer, kontrapunktischer und harmonischer Natur; das Crescendo ist dann klanglicher Ausdruck der vermehrten, vertieften Mittel, das Beschleunigen des Vortrags also, der vielsagend wird, ein Unsinn. Wahre Steigerung geht aus Steigung hervor: ist es denn möglich, im Geschwindschritt einen Berg zu nehmen? Laufen mag man in der Ebene! — Als Regel kann gelten: Crescendo = Allargando, Diminuendo = Accelerando. Ob aufsteigende Tonreihe beim Diminuendo, absteigende beim Crescendo eine Ausnahme genügend motiviere, ist mir sehr zweifelhaft; neulich hörte ich in einem Kammerkonzert den Schluß von Beethovens Andante in Op. 18, 5 beschleunigt im Crescendo, verlangsamt im Diminuendo — es wirkte unerträglich!

2. Eine schier unaustilgbar scheinende Gewohnheit hat sich im musikalischen Drama eingenistet. Man mag nach Paris oder München oder Wien kommen, überall wird alles vom Orchester mit einfachen Mitteln Begleitete geschleppt, alles vom Orchester reich Ausgestattete und tief Durchempfundene beschleunigt. Lassen wir zunächst die Atemfrage beiseite. Daß der musikalischen Folgerichtigkeit so offen widersprochen werden darf, diese Erlaubnis stammt vom uralten Geleitbrief der beklagten Sänger-Eitelkeit. Der Wunsch des Singenden, seine Stimme ergiebig und frei zur Geltung zu bringen, ist so tief eingewurzelt, daß seine üblen Folgen auch in Wagners Dramen hereinklingen. Als echter Dramatiker war der Meister weise genug, dem Sänger nicht fortwährend (namentlich nicht in der Exposition) die Wucht eines dicken Orchestersatzes mitzugeben. Wie danken's ihm die Sänger? Sie lieben solche einsamen Stellen über die Maßen und entfalten eine Kraft und Breite der Stimme bei Worten, die mit Gefühlsgehalt gar nicht gesättigt sind. Dagegen schonen sie das Stimmchen und eilen, sobald sie wissen, daß ihre Partie als Teil einem reichen Gesamtausdruck dient. Brangänes Beruhigungsgesang im Tristan: „Wo lebte der Mann, der dich nicht liebte?“ wird wohl immer zu schnell, die Botschaft an Tristan zu langsam genommen.

3. Daß Sänger den Rhythmus verderben, ist eine bekannte Klage. Und doch sind Hörer und Kritiker gegen diesen Grundfehler recht nachsichtig. Eine schärfere Tonart wäre hier geboten. Denn nichts stellt den unermeßlichen Vorteil einer lebendigen Aufführung vor dem stillen oder leisen häuslichen Genuß so entschieden in Frage, nichts verstimmt und richtet die Illusion so zu Grunde, wie der Mißrhythmus der Singenden. Vielleicht ist der Deutsche besonders schwerfällig, Rhythmus zu erfassen; vielleicht sind die Anforderungen der Meisterwerke für den Durchschnitt der Musiktreibenden viel zu hoch: nichts kann dort, wo man ernsthaft Musik treibt, von der Pflicht rhythmischer Schärfe etwas ablassen!

Mit dem Mangel musikalischer Erziehung verbindet besonders der Bühnensänger meist ein liebes Vorurteil: der Rhythmus hemme die Freiheit des Ausdrucks! Ja man kann der Meinung begegnen: der Rhythmus störe! Um anzudeuten, daß genau das Gegenteil wahr ist: der Rhythmus allein gibt in einem Meisterwerk dem Ausdruck sein Leben, nenne ich einige Stellen, wieder aus Tristan: ‚Die schweigend ihm das Leben gab‘ (I) steht im $^4/_4$, nicht im $^3/_4$ Takt, wie man es manchmal hört. Der Bläser der lustigen Weise (III) unterscheidet anfangs selten zwischen $^3/_4$ und $^2/_4$ Takt. Kleine Notenwerte dehnt oft das an sich löbliche Bestreben, nicht unklar zu werden. Im II. Akt singt Isolde: Wenn in des Tages Scheine der treu gehegte Eine usw. — als Feind nur vor mir stand! Die Achtel des: ‚vor mir‘ geben das genaue Bild der Phrase; zerdehnt zu Vierteln geben sie einen andern Sinn. Also der Sinn ist genau umgrenzt vom Rhythmus, und die Sängerin braucht nichts dazu —, nichts davon weg zu tun. Im I. Akt hört man: Irlands Erbin begehrt' er zur Eh' für Kornwalls müden König, für Marke, seinen Ohm, häufig mit Vierteln statt Achteln auf die Silben -nig und -ke von ‚König‘ und ‚Marke‘. Ein grober Fehler. Der Ausdruck der Gereiztheit im Sprung auf die obere Quint ist unzweideutig. — Sonst haben die Sänger bekanntlich eher die Gewohnheit, kleine, kurze Noten noch mehr abzukürzen; einen Auftakt z. B. als nicht zur Sache gehörig zu betrachten. Die Parallel-Stellen „Kennst du der Mutter Künste nicht?“ im ersten Tristanakt (Unterschied des $^6/_8$ und $^4/_4$ Taktes!) können vom Orchester selten präzis begleitet werden, weil niemand weiß, wie kurz oder lang jedesmal die Achtel vor dem Einsatz genommen werden. Dies ist störend, aber nicht schlimm. Ärgerlich wird die Nachlässigkeit, wenn das harmonische Geschehen im Orchester wesentlich den Eindruck mitbestimmt. „Er sah mir in die Augen“ (I) — sobald hier auf ‚Augen‘ das C dur des Orchesters nicht genau einsetzen kann, ist alles verloren! Was hilft mich das C dur nachher. Oder das A dur bei: ‚Urwala, Erda‘ im Rheingold!

Eine andere Unart verdient bespottet zu werden. Welcher Sänger beachtet am Anfang des Taktes eine Pause? Regelmäßig setzt er mit dem ersten guten Viertel ein. Sollte man nicht Anlaß nehmen, aus dieser prachtvollen Unfähigkeit wenigstens die Notierung herzuleiten, daß eine Pause gezeichnet wird, wo der Sänger mit dem Anfang des Taktes gehört werden soll (nicht etwa früher)? Traurig genug, daß man übereingekommen ist, den Bläsern die Dauer  zu notieren!

4. Zum Halten eines Tones muß offenbar eine gerade sittliche Zucht und Schulung notwendig sein. Sonst wäre es nicht an der Tagesordnung, daß auch die Instrumentalisten längere Tonwerte willkürlich abkürzen. Innerhalb einer ordentlichen Musik ist die Dauer der Töne ebenso wesentlich wie ihre Schwingungszahl, ihre Höhe. An der Dauer etwas rauben ist ein künstlerisches oder vielmehr unkünstlerisches Vergehen, wie es ein Verbrechen ist, die Lebensdauer eines Menschen abzukürzen. Selten hört man den ersten Akkord der Götterdämmerung durch $^6/_4$; höchstens $^5/_4$ halten ihn die Bläser aus, wenn nicht gar, lieblich zu hören, einer nach dem andern sich verzieht und die Versammlung der Töne lichtet. Besonders artig macht sich diese Freiheit, wenn sie das harmonische Bild fälscht, wenn ein Ton nicht als Dissonanz in einen veränderten Akkord herübergebunden wird.

5. Zur Unsitte geworden ist die schleifende Undeutlichkeit des Streichkörpers. Gewiß rechnet der Tondichter damit, daß die Streicher Töne eines Bogenstrichs enger ineinander spielen, als irgend ein anderes Instrument. Gewiß haben auch schon die Alten den Vorteil jener auffallenden Gleit- oder Rutsch-Passagen wahrgenommen, der manchen Stellen ihre eigentümliche Wirkung sichert. Wagner hat als Ausdruck heftiger Bewegungen der Leidenschaft rasche Tonfolgen eingebürgert. Aber die ganz moderne Musik braucht zu ihrer Melodiebildung weit über alles Maß, ja fast ausschließlich solche Tonfolgen (als Gegensatz zu sentimentalen Vibrati!), und immer weniger Tonschritte, die sich einzeln und in Ruhe darbieten. Durch diesen Mißbrauch hat der Vortrag der alten Meisterwerke gelitten, und leidet aufs empfindlichste der Vortrag Brucknerscher Sinfonien. Es gibt Orchester und es gibt Dirigenten, auch Kammermusik-Vereinigungen, die 4 gebundene Sechzehntel durchaus nicht mehr anders als wischend, eilend und „schmierend" herausbringen. Ich glaube nicht, daß man Bilder malt, damit sie verwaschen und verschwemmt werden, sondern damit sie in heller Klarheit leuchten.

6. Eine eigentümliche Stellung nimmt der moderne Dirigent zur Vielstimmigkeit ein. Wie oft hört man seine ‚plastische Gestaltung' preisen! Die Wahrheit ist, daß man darunter eben einfach das Hervorheben einer Hauptmelodie versteht; also keine besondere Kunst! Sowie aber die eigentliche Mehrstimmigkeit anhebt und ein gewissenhaftes Abwägen nahelegt; wenn eine Gruppe von Hauptstimmen einer Gruppe von Nebenstimmen gegenübertritt: da hat man oft den Eindruck, daß der Dirigent die Dinge eben gehen läßt, wie sie gehen wollen. Sehr viele Stellen, die man der Instrumentation nach heraushören müßte, hört man nicht. Beispiele kann jeder aufmerksame Hörer auftreiben. In jedem Werke gibt es aber außerdem diesen oder jenen Fall, in dem es nicht genügt, eine Stimme mit Bewußtsein spielen zu lassen, sondern in dem der Dirigent auf einen akustischen Vorteil bedacht sein muß, wenn die Stimme nicht verloren sein soll.

Weitaus schlimmer ist aber die Gewohnheit, aus dem vielstimmigen Satz eine, höchstens zwei Stimmen herauszugreifen und Parade damit zu machen. Alles andere bleibt im Hintergrund. Das Malerische der modernen Musik befördert diese Auffassung, die hinwiederum einem wirklichen Meister der Polyphonie, wie Bruckner, erklärlicherweise ganz abhold sein muß.

7. Zum Schluß noch eine Beobachtung, die das Zusammenwirken von Gesang und Orchester angeht. Wer hat nicht schon wahrgenommen, daß die Bühnensänger fast immer im gleichen Grad der Tonstärke singen? Was hat es aber für einen Sinn, die ganze Stimme aufzubieten, wo etwa zu einigen ruhigen, sanften Klängen des Saitenquartettes ein lauschiges mezza voce genügte? Schade, daß sich auch Wagner nicht entschlossen hat, die Singstimmen wie andere ehrliche Stimmen zu behandeln, d. h. ihnen die Tonstärke häufiger anzudeuten, ihre Noten mit Bindebogen zu versehen, ihre Phrasen mit Querbalken, statt einzeln abgetrennter Notenköpfe, einzuteilen. Was in den Instrumentalstimmen an dynamischen Zeichen, an Bogen zu viel steht, davon steht in den Singstimmen zu wenig. Daß man den Querbalken nur bei syllabischer Komposition anbringt, ist doch ein sinnloser Zopf! Durch die Ausnahmen in der Notierung hat man dem Sängertum auch äußerlich gleichsam eine Ausnahme-Stellung bescheinigt — nicht zum Segen der Kunst!

Goethe und die Oper in Weimar.

Von **Eugen Segnitz.**

II.

Bei Goethes lebhaftem und andauerndem Interesse für Singspiel und Oper konnte es kaum fehlen, daß unter seiner Theaterleitung auch den Operntexten besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Obwohl sich Goethe viel und gern mit der Abfassung von Operntexten beschäftigt hatte, hielt er doch dafür, sie seien eine Sache, die zu nichts führe, womit man „seine Zeit verderbe" — ein Urteil, das wohl lediglich Resultat seiner angestrengten und dabei immer ergebnislosen Bemühungen auf diesem Gebiete war. Für das Theater zu schreiben, erkannte auch er als ein „eigenes Ding", als „ein Metier", das man ganz genau kennen müsse; um so mehr als auf den weltbedeutenden Brettern manches kalt läßt, was zuvor „im Buche" entzückte. Nur selten wird aus Text und Musik ein wahrhaftes Ganzes gebildet, „man müßte mit dem Komponisten zusammenleben und für ein bestimmtes Theater arbeiten, sonst kann nicht leicht aus dem Unternehmen etwas werden." Darum verlangte Goethe, daß ein fürs Theater schreibender Dichter vollkommene Kenntnis der Bühne habe, damit er alle zu Gebote stehenden Mittel erwäge und wisse, was zu tun und zu lassen sei.[1]) Aber auch dem Opernkomponisten dürfe es keinesfalls an genügender Einsicht in das Wesen der Poesie fehlen, damit er Gutes von Schlechtem unterscheide und Kunst und Mühe nicht an Unzulängliches verschwende, wie es z. B. Carl Maria von Weber mit der „Euryanthe" ergangen sei. Andernteils sagte Goethe, auf Spohrs „Faust" hinweisend, allenfalls könne der Musiker allein doch wohl seine Rechnung finden, wenn wenigstens die Darstellung befriedigt oder gar entzückt, die Poesie hingegen „sich in völlige Nullität" auflöst. Aber keinesfalls kommt dabei eben eine Komposition[2]) im künstlerischen Sinne heraus. Denn Goethe empfand ganz wie wir heute, daß eine Oper dann nur „mit Freuden" genossen werden könne, wenn das Sujet ebenso vollkommen sei wie die Musik und beide miteinander Schritt halten.[1]) Darum stellt er Cherubinis „Wasserträger" so überaus hoch, weil diese Oper seines ausgezeichneten Sujets und seiner einsichtsvollen Behandlung wegen gut auch ohne Musik „als bloßes Stück" gegeben werden könnte. Aus demselben Crunde war ihm Webers „Freischütz" als Operntext vorbildlich („man sollte Herrn Kind [als Dichter des Textes] auch einige Ehre erweisen"). Goethes herben Tadel aber erfuhr zu verschiedenen Malen die „große" Oper[2]) mit ihren vielfach so krassen Widersprüchen und Unmöglichkeiten. Um so mehr aber bewunderte Goethe oft die in der komischen italienischen Oper herrschende Einheitlichkeit und wie es darin möglich werde, daß sich das Alberne, ja das Absurde „mit der höchsten ästhetischen Herrlichkeit der Musik so glücklich verbindet". Dies aber geschieht einzig und allein durch den Humor. Denn dieser ist, ohne selbst poetisch zu sein, doch eine Art von Poesie und erhebt uns seiner Natur nach über den Gegenstand. „Dafür hat der Deutsche so selten Sinn, weil ihn seine Philisterhaftigkeit jede Albernheit nur ästimieren läßt, die einen Schein von Empfindung oder Menschenverstand vor sich trägt" (Goethe an Schiller, 31. Januar 1798). Der Operntext war für Goethe ein Problem. Immer suchte er es zu lösen, und als am 16. Januar 1795 Mozarts „Zauberflöte" zum ersten Male in Weimar aufgeführt wurde, ging Goethe an die Wiederaufnahme des schon vor drei Jahren begonnenen zweiten Teils des Textes, den P. Wranitzky komponieren wollte. Jedoch blieb dieses Poem unkomponiert, wohl in Folge einer Bemerkung Schillers.[3]) —

---

[1]) „. . . . nur müßte ich vor allen Dingen näher von dem Bedürfnis Ihres Theaters, vom herrschenden Geschmack, vom Möglichen auf Ihrer Bühne usw. unterrichtet sein . . . . Der beste Effekt ist, wenn es den Schauspielern recht auf den Leib gepaßt und wenn dem Lieblingsgeschmack des Publikums geschmeichelt wird (!!), ohne daß man ihnen das schon Gewohnte bringt." (Goethe an Joh. Fr. Reichardt, November 1789.)

[2]) „Es ist ein ganz niederträchtiges Wort (nämlich Komposition), das wir den Franzosen zu danken haben, und das wir so bald wie möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen *Mozart* habe seinen Don Juan komponiert! Komposition — als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze, aus einem Geiste und Guß, und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte, und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genius ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot." (Goethes Gespräche mit Eckermann, 14. April 1831.)

[1]) „Eine Operette, wenn sie gut ist, kann niemals beim Lesen genug tun; es muß die Musik erst dazu kommen, um den ganzen Begriff auszudrücken, den der Dichter sich vorstellte." (Italienische Reise, 10. Januar 1788, aus Rom.)

[2]) „Ich bewundere wirklich die Einrichtung euerer Natur, und wie euere Ohren im stande sind, anmutigen Tönen zu lauschen, während der gewaltigste Sinn, das Auge, von den absurdesten Gegenständen geplagt wird. Und daß euer „Moses" (Rossini) doch wirklich gar zu absurd ist, werdet ihr nicht leugnen. Sowie der Vorhang aufgeht, stehen die Leute da und beten! Das ist sehr unpassend. Wenn du beten willst, steht geschrieben, so gehe in dein Kämmerlein und schleuß die Tür hinter dir zu. Aber auf dem Theater soll man nicht beten." (Goethes Gespräche mit Eckermann, 7. Oktober 1828.)

[3]) An Goethe unterm 11. Mai 1798: „Daß Sie sich durch die Oper nur nicht hindern lassen, an die Hauptsache recht ernstlich zu denken! . . . Wenn Sie zu der Zauberflöte keinen recht geschickten und beliebten Komponisten haben, so setzen Sie sich, fürchte ich, in Gefahr, ein undankbares Publikum zu finden; denn bei der Repräsentation selbst rettet kein Text die Oper, wenn die

Goethes erzieherisches Wirken zeigte sich besonders in Einstudierung und Vorbereitung der Werke. In seinen „Regeln für Schauspieler" ist vieles, auch für Sänger Wichtige enthalten. Goethes Methode lehnt sich ganz unmittelbar an rein musikalische Formen und Gepflogenheiten an.[1]) Für ihn bestand die Kunst des Schauspielers vornehmlich in Sprache und Körperbewegung. Vor allem mußte die Aussprache vollkommen und rein sein, wobei Goethe die Musiker als Vergleichsobjekt benutzte: „So wie in der Musik das richtige, genaue und reine Treffen jedes einzelnen Tons der Grund alles künstlerischen Vortrags ist, so ist auch in der Schauspielkunst der Grund aller höheren Rezitation und Deklamation die reine und deutliche Aussprache jedes einzelnen Wortes.... Man könnte die Deklamierkunst eine prosaische Tonkunst nennen, wie sie denn überhaupt mit der Musik sehr viel Analoges hat." Wohl aber betonte Goethe hierbei den Unterschied, daß die Musik, ihren eigenen Zwecken entsprechend, mehr Freiheit der Bewegung hat, die Deklamation aber einem fremden Zweck unterworfen ist. Goethes Empfinden für phonetische Wirkungen war ungemein fein und bis zum äußersten entwickelt. So mochte ihm denn auch folgende Äußerung von „Rameaus Neffen" (Diderot) recht aus der Seele gesprochen sein: „Man muß die Deklamation wie eine Linie ansehen und den Gesang wie eine andere Linie, die sich um die erste herumschlängelt. Je mehr diese Deklamation, Mutter des Gesanges, stark und wahr ist, an je mehr Punkten der Gesang, der sich ihr gleichstellt, sie durchschneidet, desto wahrer, desto schöner wird er sein." Und was später Robert Schumann hervorhebt, daß nämlich Sänger und Instrumentalisten immer gut voneinander lernen, daß sie sich gegenseitig fort- und weiterbilden könnten, war Goethe auch schon aufgegangen, denn er ließ manchen seiner Sänger durch Mitglieder des Orchesters in ihren Studien unterstützen.[2])

„Von allen Enden Deutschlands kommen wir Erst jetzt zusammen, sind einander fremd Und fangen erst nach jenem schönen Ziel Vereint zu wandeln an" — das gab Goethe bei seinem Dienstantritt in dem Theaterprolog (vom 7. Mai 1791) dem Publikum zu wohlwollender Erinnerung. Aus obigem geht schon hervor, daß Goethe alles an einem guten Ensemble gelegen war: „Bedenken wir", hieß es in eben genanntem Prologe, „daß Harmonie Des ganzen Spiels allein verdienen kann, Von euch gelobt zu werden, daß ein Jeder Mit Jedem stimmen, alle mit einander ein schönes Ganze vor Euch stellen sollen." Es war daher eine der Hauptaufgaben für Goethes Theaterleitung, einem jeglichen Künstler auch seinen rechten Platz zu geben, wo er die ihm von Natur verliehenen Kräfte wirklich entfalten und somit ein Glied des Ganzen werden konnte.[1]) Soviel auch Goethe mit den Kräften „sekundärer" Künstler zu erreichen vermochte, so wenig konnte er leichtsinnige Sänger und Schauspieler leiden.[2])

Musik nicht gelungen ist, vielmehr läßt man den Poeten die verfehlte Wirkung mitengelten."

Übrigens hat Goethe auch (im zweiten Gesange von „Hermann und Dorothea") die allgemeine Verbreitung der Musik von Mozarts „Zauberflöte" dargetan und betont:

„Minchen saß am Klavier; es war der Vater zugegen,
Hörte die Töchterchen singen und war entzückt und in Laune.
Manches verstand ich nicht, was in den Liedern gesagt war,
Aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino" ....

[1]) Goethe studierte Schauspiele genau so ein wie Opern. „Die Tempi, Forte und Piano, Crescendo und Dimiuendo wurden von ihm bestimmt und mit der sorgfältigsten Strenge bewacht." (Briefliche Mitteilung des Schauspielers Pius Alexander Wolff.)

[2]) „Das weimarische Theater gewann zu Michael einen angenehmen und hoffnungsvollen Tenoristen, Morhard. Seine Ausbildung beförderte ein älterer musikalischer Freund (Kranz), dem eine gewisse konzertmeisterliche Geschicklichkeit eigen war, mit der Violine dem Gesang nachzuhelfen und dem Sänger Sicherheit, Mut und Lust einzuflößen. Dies gab Veranlassung zu musikalischen Didaskalien nach Art jener dramatischen, als Vorübung, um den Sänger in Rollen einzuleiten, die ihm vielleicht, nur später, zugeteilt würden. Zugleich war die Absicht, Personen von weniger Stimme in leichten, faßlichen Opern, die als Einschube immer willkommen sind, brauchbar und angenehm zu machen. Hieraus entsprang fernerhin eine Übung mehrstimmigen Gesanges, welches früher oder später dem Theater zu gute kommen mußte." (Annalen oder Tag- und Jahreshefte, 1807.)

[1]) „Schauspieler sekundärer Art sind ganz vortrefflich in großen Stücken. Sie wirken dann wie in einem Gemälde, wo die Figuren im Halbschatten ganz herrliche Dienste tun und diejenigen, welche das volle Licht haben, noch mächtiger erscheinen lassen." (Goethes Gespräche mit Eckermann, 14. April 1825.)

Aber zuvor hatte der Altmeister dringlich eine Warnung ausgesprochen. „Es ist ein großer Irrtum, wenn man denkt, ein mittelmäßiges Stück auch mit mittelmäßigen Schauspielern besetzen zu können. Ein Stück zweiten, dritten Ranges kann durch Besetzung mit Kräften ersten Ranges unglaublich gehoben und wirklich zu etwas Gutem werden. Wenn ich aber ein Stück zweiten, dritten Ranges auch mit Schauspielern zweiten, dritten Ranges besetze, so wundere man sich nicht, wenn die Wirkung vollkommen null ist."

[2]) „Nichts ist trauriger als ein Schlendrian, mit dem sich der Einzelne, ja eine Gesamtheit hingehen läßt; aber auf dem Theater ist es das Allerschlimmste, weil hier augenblickliche Wirkung verlangt wird, und nicht etwa ein durch die Zeit selbst sich einleitender Erfolg abzuwarten ist. Ein Schauspieler, der sich vernachlässigt, ist mir die widerwärtigste Kreatur von der Welt; deshalb sind neues Publikum und neuer Rivale unentbehrliche Reizmittel: jenes läßt ihm seine Fehler nicht hingehen, dieser fordert ihn zu schuldiger Anstrengung auf." (Goethe, Annalen oder Tag- und Jahreshefte, 1801.) Vergl. hierzu noch: „Das einzige Mittel, um jetzt ein deutsches Theater oben zu halten, sind Gastrollen. Hätte ich jetzt noch die Leitung, so sollte der ganze Winter mit trefflichen Gastspielern besetzt sein. Dadurch würden nicht allein alle guten Stücke immer wieder zum Vorschein kommen, sondern das Interesse würde auch mehr von den Stücken ab auf das Spiel gelenkt; man könnte vergleichen und urteilen, das Publikum gewänne an Einsichten, und unsere eigenen Schauspieler würden durch das bedeutende Spiel eines ausgezeichneten Gastes immer in Anregung und Nacheiferung erhalten." (Goethes Gespräche mit Eckermann, 20. Dezember 1826.) .... „Daß unsere Schauspieler in Lauchstedt, Erfurt, Rudolstadt von dem verschiedensten Publikum mit Freuden aufgenommen, durch Enthusiasmus belebt, und durch Behandlung in der Achtung gegen sich selbst gesteigert wurden, gereichte nicht zum geringen Vorteil unserer Bühne, und zur Auffrischung einer Tätigkeit, die, wenn man immer dasselbe Publikum vor sich sieht, dessen Charakter, dessen Urteilsweise man kennt, gar zu bald zu erschlaffen pflegt." (Goethe, Annalen oder Tag- und Jahreshefte, 1795.)

Auf der anderen Seite war ihm aber auch alles Streber- und Virtuosentum verhaßt. Er bekämpfte es allenthalben, ja er ließ es überhaupt gar nicht erst aufkommen.[1]) Virtuosen ließ Goethe in der produzierenden wie reproduzierenden Kunst niemals gelten.[2]) Jedes virtuose Gehaben bedeutete ihm ein gewaltsames Zersprengen des erwünschten harmonischen Ganzen. Das aber macht ihm nicht den wahren Künstler, „daß einer atemlos dem andern heftig vorzueilen strebt, Um einen Kranz für sich hinwegzuhaschen". (Theaterprolog, 7. Mai 1791.)

Goethe mußte, durch die finanziellen Umstände[3]) veranlaßt, an die Leistungskraft und Vielseitigkeit der Mitglieder des Weimarer Theaters relativ große Anforderungen stellen. Sie waren Sänger und Schauspieler in einer Person. Mit wenigen Ausnahmen freilich mehr Natursänger, was den Herzog Karl August veranlaßte, an Hofrat Kirms, Goethes Helfer und Vertrauten in allen Theaterangelegenheiten, folgendes Schreiben zu richten: „Schon lange hatte ich lusten, einen Ital. Singemeister auf etl. Monathe im Jahre zu engagiren, um unseren jungen Leuten am theater Singe und music Stunden geben zu lassen, damit diese personen doch nur einigermaßen die ihnen von der Natur verliehenen stimmen künstlich gebrauchen lernen" (im Juni 1806). Obwohl Goethe durchaus mit seinem fürstlichen Herrn über diesen Punkt einig war, machte er doch darauf aufmerksam, daß der nur auf wenige Monate berechnete Aufenthalt dieses welschen Singemeisters schwerlich viel Nutzen haben würde und daß „die Theaterpersonen nur ungern Unterricht annehmen. Etwas Unliebsames liegt überhaupt im Menschen, besonders aber scheint es in dieser Klasse sehr einheimisch zu sein." Es blieb nun bei des Herzogs „lusten" — der italienische Singemeister aber wurde nicht engagiert. — Was bei den begrenzten Mitteln in Sachen der Regie bewerkstelligt werden konnte geschah unter Goethe in vollem Umfange. Anfangs hatte Goethe die Regiegeschäfte allein aut sich genommen, später, seit April 1793, traten ihm die drei, „Wöchner" genannten Schauspieler Voß, Becker und Genast zur Seite, obwohl er sich natürlich die ästhetische und artistische Oberleitung durchaus vorbehielt. Goethes lebhaft entwickelter Farbensinn trug viel dazu bei, auf harmonische Wirkung von Kostümen und Dekorationen zu achten, die schließlich bis zu einem gewissen Raffinement ging.[1]) Man begann schon damals zu „meiningern" — in der ersten Aufführung von „Wallensteins Lager" (12. Oktober 1798) wurden, wie Genast in seinen „Erinnerungen eines alten Schauspielers" erzählt, die Lagerszenen nach alten Holzschnitten aus dem 17. Jahrhundert gestellt und der „historischen Treue halber entführte man sogar einem Jenenser Kneipenwirt eine Ofenplatte, auf der sich ebenfalls derartige Szenen vorfanden. Das Interesse[2]) der leitenden Persönlichkeiten wollte Goethe stets eifrig gewahrt wissen, da von ihnen das Wohl und das Wehe des Theaters abhing und „Schlechterwerden des Theaters und geringere Einnahmen natürliche Gefährten sind". Wie intensiv aber gearbeitet wurde unter Goethes Leitung, beweist die Tatsache, daß der, am 4. September 1793 erfolgten ersten Aufführung von Mozarts „Don Giovanni" in italienischer Sprache 60 Klavierproben vorausgingen!

[1]) Bei Gelegenheit des berühmten Gastspiels des Weimarer Theater in Leipzig (1807) gab die „Zeitung für die elegante Welt" folgendes Urteil ab: „Die Entfernung aller routinierten Handwerksmäßigkeit und aller spreizenden Prätensionen macht allein ein Zusammenwirken möglich. Dieses Zusammenspielen ist ein Vorzug, der diese Gesellschaft vor den berühmtesten Theatern auszeichnet."

[2]) „Die Komponisten spielen nur ihre eigenen Sachen und die Liebhaber haben auch nur wieder begünstigte Stücke. Auf meinem ganzen Wege habe ich niemand gefunden, der sich gern in etwas Fremdes und Neues hätte einstudieren mögen." (Goethe an Schiller, 25. November 1797.) — Interessant ist auch Goethes abweisende Bemerkung betr. der immer mehr anwachsenden Technik und ihrer Vorherrschaft: „Es ist wunderlich, wohin die aufs Höchste gesteigerte Technik und Mechanik die neuesten Komponisten führt; ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus, und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen." Daß Goethe aber ganz in modernem Sinne „programmusikalisch" empfand und der Entwicklung eines Tonsatzes mit nachpoetisierender Kraft und Anschauung folgte, beweist der Nachsatz des eben Angeführten, was sich auf ein Quartett „eines berühmten jungen Komponisten" bezog: „Doch das Allegro hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksberges vor Augen, und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte." (Goethes Gespräche mit Eckermann, 12. Januar 1827.)

[3]) Der Herzog Karl August hatte eine jährliche Subvention von 7000 Talern bewilligt und unterhielt das Orchester, die spätere Hofkapelle.

[1]) Viel später, am 17. Februar 1830, sprach sich Goethe gegen Eckermann hierüber aus: „Im allgemeinen sollen die Dekorationen einen für jede Farbe der Anzüge des Vordergrundes günstigen Ton haben, wie die Dekorationen von Beuther, welche mehr oder weniger ins Bräunliche fallen und die Farben der Gewänder in aller Frische heraussetzen. Ist aber der Dekorationsmaler von einem so günstigen unbestimmten Tone abzuweichen genötigt, und ist er in dem Falle, etwa ein rotes oder gelbes Zimmer, ein weißes Zelt oder einen grünen Garten darzustellen, so sollen die Schauspieler klug sein und in ihren Anzügen dergleichen Farben vermeiden. Tritt ein Schaumit einer roten Uniform und grünen Beinkleidern ins Zimmer, so verschwindet der Oberkörper und man sieht blos die Beine; tritt er mit demselben Anzuge in einen grünen Garten, so verschwinden seine Beine und sein Oberkörper geht auffallend hervor . . . ."

[2]) „Wäre ich der Großherzog, so würde ich künftig, bei einer etwa eintretenden Veränderung der Direktion, als jährlichen Zuschuß ein für allemal eine feste Summe bestimmen; ich würde etwa den Durchschnitt der Zuschüsse der letzten zehn Jahre ermitteln lassen und darnach eine Summe ermäßigen, die zu einer anständigen Erhaltung als hinreichend zu erachten wäre. Mit dieser Summe müßte man haushalten. Dann würde ich aber einen Schritt weiter gehen und sagen: wenn der Direktor mit seinen Regisseuren durch eine kluge und energische Leitung es dahin bringt, daß die Kasse am Ende des Jahres einen Überschuß hat, so soll von diesem Überschuß dem Direktor, den Regisseuren und den vorzüglichsten Mitgliedern der Bühne eine Remuneration zu teil werden. Da solltet Ihr einmal sehen, wie es sich regen, und wie die Anstalt aus dem Halbschlafe, in welchen sie nach und nach geraten muß, erwachen würde." (Goethes Gespräche mit Eckermann, 1. Mai 1825.)

Nicht geringe Schwierigkeiten fand Goethe in der Heranbildung des Opernchors. Bis 1808 verstärkten Weimarer Gymnasiasten den Chor, was zu dem Streite mit Herder führte, der gegen das Auftreten von Schülern im Theater energisch Einspruch erhob.[1]) Goethe beauftragte daraufhin die Bildung eines größeren, selbständigen Chors, die freilich erst ein Jahr nach seinem Rücktritt von der Theaterleitung (1818) zu stande kam.

Das Theaterorchester ließ im Anfange viele Wünsche offen. Carl Maria von Weber scheint die Leistungen der Kapelle sehr milde beurteilt zu haben, als er sagte, es eigne sich „der schwachen Besetzung halber besonders zu Spielopern". Unter Goethes Direktion waren in Weimar als Kapellmeister tätig: Ernst Wilhelm Wolf (1772—1792), Karl Gottlieb Göpfert (bis 1798), Johann Friedrich Kranz (bis 1803), Franz Destouches (bis 1810) und August Eberhard Müller (bis 1817). Unter den Orchestermitgliedern müssen zuweilen gar närrische Leutlein gewesen sein. Einer kam einmal unter viel Spektakel total betrunken in die Oper, andere erhielten wegen renitenten Verhaltens Hausarrest und obendrein noch eine Schildwache vor die Tür gestellt, die sie bezahlen und für deren Unterhalt sie sogar sorgen mußten. Andere wieder hatten böse Mäuler. So moquierten sich einst mehrere Schauspieler über gewisse Stücke und einige Musizi halfen eilend wacker schmähen, darob der große Olympier in einem Schreiben über die Übeltäter sich arg erzürnte: „Nun aber scheint sich diese Roheit im Orchester einzufinden; indem ich von vielen Seiten hören muß, daß Glieder der Kapelle im höchsten Grade der Unverschämtheit gegen des „Epimenides Erwachen" und dessen Musik [von Bernhard Anselm Weber] leidenschaftlich auftreten, so daß man nicht weiß, ob man über Gemeinheit oder Dünkel sich mehr verwundern soll." —

Dauernde Erschließung von Einnahmequellen und gesteigertes Interesse des Publikums an den theatralischen Darbietungen geboten auf die Zeichen der Zeit, wie sie sich in dem verhältnismäßig kleinem Interessentenkreise des damaligen Weimar äußerten, ein wachsames Auge zu haben. „Das ganze finanzielle Geheimnis", gesteht Goethe gelegentlich (1815) dem Staatsminister Voigt, „wodurch wir bisher unser Institut erhielten, war, daß wir Sommers auswärts mehr einnahmen, als wir brauchten und damit den hiesigen Herbst, wohl auch einen Teil des Winters übertrugen." Und fast humoristisch nimmt sich Goethes Meldung an Schiller am 30. Juli 1796 aus: „Da in Rudolstadt Vogelschießen ist, so geht unsere Schauspielergesellschaft dahin." Goethe bewies immer Sinn und Praxis für das Geschäftliche und hatte auch hinreichende Ursache, denn es galt eben zu sparen und sein Adlatus Kirmes focht manchen harten Strauß, um seinen Sparsamkeitsprinzipien treu bleiben zu können. So mußte einmal „eines weiß atlassenen Kleides" wegen eine Vorstellung beinahe ausfallen, wohingegen die „mit Gold- und Silberzindel" überzogenen pappenen Rüstungen und Helme um so mehr Staat machten![1]) Mit dem Publikum aber war jederzeit zu rechnen. Goethe ließ ihm teils Lob, teils Tadel widerfahren.[2]) Immer

[1]) „Als Goethe Ostern 1791 die Leitung des Hoftheaters übernahm, sah er sich genötigt, das schwache Personal durch hübsche junge Leute aus dem Seminar und Gymnasium zu vervollständigen. Sie bildeten den Chor in Opern und die im Schauspiel nötigen Nebenpersonen. Sie erhielten 6 Groschen für eine gegebene und 8 Groschen für eine neue Oper .... Die Zeit der Schüler wurde nicht nur durch die Aufführungen, sondern auch durch die Proben sehr in Anspruch genommen. .... Herder als Ephorus des Gymnasiums empfand die Sache sehr übel. Namentlich betrübte es ihn, wenn die Schüler, sei es durch vernachlässigten Anzug oder durch ungeschickte Bewegungen sich dem Gelächter des Publikums preisgaben. Eine solche lächerliche Szene kam auch am 7. Juni 1802 vor, wo die Gymnasiasten im ‚Don Juan' die Schar der kleinen Teufel mit langen Schweifen bildeten, welche dem steinernen Gast zur Seite waren. Als der steinerne Gast durch eine Versenkung verschwand und die Teufel zur Seite von der Bühne liefen, ward einer der Teufel von der Versenkung ergriffen und eingeklemmt. Er wand sich allein auf der Bühne mit jämmerlichem Geschrei, als wäre er vom Bösen gepackt, zur großen Freude des Publikums. Infolgedessen beschwerte sich Herder am 26. Oktober 1802 unmittelbar beim Herzog Karl August über die Beteiligung der Schüler am Theater und hob dabei die ernsten Gefahren für eine gedeihliche Erziehung nachdrücklich hervor. Goethe erklärte indes, daß er für die Oper dieser Mitwirkung nicht entbehren könne. Nur in einem Punkte hatte er eine Konzession gemacht: Die Proben wurden außerhalb der Schulzeit gehalten." (Dr. Weiland im Weimarer Gymnasialprogramm von 1858.)

[1]) Auch die Gagen waren sehr bescheiden. Spieler „vom ersten Fach" erhielten ein jährliches Garderobegeld von 50 Talern und ihre Gagen beliefen sich auf 5—8 Taler wöchentlich. Der bekannte Tenorist Benda erhielt monatlich 40 Taler; die später so berühmt gewordene Amalie Wolff spielte für 2 Taler pro Woche die alte Herzogin von Friedland in Schillers „Wallenstein", ferner übernahm sie fast alle Rollen der so früh verstorbenen Euphrosyne (Christiane Becker-Neumann) und sang auch große Partien wie z. B. Elvira in Mozarts „Don Giovanni". Wer sich irgend künstlerisch hervortat, erhielt wöchentlich „ein Douceur" von einem Taler. Von auswärts kommenden und neu eintretenden Mitgliedern wurde das postmäßige Reisegeld — 8 Groschen die Meile — bewilligt usw.

[2]) „Auch gereichte zu unserem größten Vorteil, daß wir nur vor einem kleinen genugsam gebildeten Publikum zu spielen hatten, dessen Geschmack wir befriedigen und uns doch dabei unabhängig erhalten konnten; ja wir durften manches versuchen, uns selbst und unsere Zuschauer in einem höheren Sinne auszubilden." (Annalen oder Tag- und Jahreshefte 1797.) — „Die Deutschen sind im Durchschnitt rechtliche, biedere Menschen, aber von Originalität, Erfindung Charakter, Einheit und Ausführung eines Kunstwerkes haben sie nicht den mindesten Begriff; d. h. mit einem Wort, sie haben keinen Geschmack — versteht sich, auch im Durchschnitt. Den roheren Theil hat man durch Abwechseln und Übertreiben, den gebildeten durch eine Art Honettität zum Besten. Ritter, Räuber, Wohlthätige, Dankbare, ein infamer Adel usw. und durchaus eine wohlsoutenirte Mittelmäßigkeit, aus der man nur allenfalls abwärts ins Platte, aufwärts in den Unsinn einige Schritte wagt, das sind nun schon zehn Jahre die Ingredienzien und der Charakter unserer Romane und Schauspiele" (an Joh. Fr. Reichardt, 28. Februar 1790). — „Allein da man das deutsche Publikum von innen und außen kennt, wo soll man den Mut hernehmen? .... Ich schrieb jetzt wieder ein paar Stücke, die sie nicht aufführen werden; es hat aber nichts zu sagen; ich erreiche doch meinen Zweck durch den Druck" (an denselben, 29. Juli 1792.) —

aber hielt er im Zuschauerraum und auf der Bühne strengste Disziplin. Allgemein bekannt ist die Rüge, die er den unziemlich lärmenden Studenten aus Jena mehrere Male erteilte. Und rücksichtslos fuhr er dazwischen, wenn einmal recht „gespekdakelt, gebocht und gedrommelt" (Christiane Vulpius) wurde! Weder durften, um den Totaleindruck eines Akts nicht zu zerstören, Sänger und Schauspieler einem Hervorrufe Folge leisten, noch durfte eine Arie wiederholt werden. Auch traf Goethe eine, anfangs manches Befremden hervorrufende Maßregel: am 12. Oktober 1798, bei der Erstaufführung von Schillers „Wallenstein", fiel auf dem Theaterzettel zum ersten Male die Bezeichnung „Herr, Madame, Demoiselle" weg mit der Begründung, der Name des Künstlers sei genügend, Herren und Madames gäbe es sehr viele in der Welt, aber Künstler sehr wenige.

* * *

Von 1791—1817, sechsundzwanzig Jahre hindurch hatte Goethe das Hoftheater geleitet, als er von seinem Posten abtrat. Seine Bedeutung für die Entwicklung des Singspiels und der Oper kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, denn sie ging weit über Weimars enge Grenzen hinaus. „Wo wir uns bilden, da ist unser Vaterland", diesem in einer seiner Theaterreden ausgesprochenen Leitsatze folgte Goethe immer, wenn es sich um Aufnahme von Werken der verschiedenen Nationen in den Spielplan handelte. Der universelle Grundzug seines gesamten künstlerischen und menschlichen Wesens kommt auch hier zu schöner Geltung. Auch wurde er niemals an sich und an seiner Künstlerschar irre, wenn das und jenes nicht gefiel, „denn man strebet fast viel stärker zu gefallen, wenn man einmal Mißfallen hat, als wenn man stets gefällt". So sehr der Altmeister immer allerlei Verhältnisse und Nebenumstände in Betracht ziehen mußte, blieb es doch allezeit seiner „Kunst Bestreben, Jeden aus sich selbst zu heben". Hierin liegt der Schwerpunkt, auf den es bei der Betrachtung von Goethes Wirken als Leiter der Oper für uns Musiker besonders ankommt, das ist das immer Bleibende und Gültige. Und wie Goethe forderte, man müsse allein „die Kunst und nicht das Muster lieben", so wirkte er auch vor allem dadurch vorbildlich, daß er nicht nur ins Weite, Ungemessene hinausschritt, sondern auch dem Kleinen, scheinbar Geringen liebevollste Aufmerksamkeit schenkte, denn „auch das geringste Kunstwerk muß der Meister machen, wenn es recht und echt werden soll". Und besser würde es um manche Sachen der Kunst von heute stehen, würde der Rat des Alten von der Ilm „Erst schön, dann wahr" mehr beherzigt.

Lose Blätter.

Acte.

Musikalisches Drama in vier Aufzügen, Text und Musik von *Joan Manén.*

(Uraufführung in Dresden am 24. Januar 1908.)

Von Otto Schmid-Dresden.

Eine Uraufführung! Man wird so sagen dürfen, obwohl das Werk im Jahre 1903 in Barcelona einmal versuchsweise in Szene ging. Bretter, „welche die Welt bedeuten", waren jedenfalls aber erst die, über die es jetzt ging. Zudem kam es diesmal auch zum ersten Male in deutscher Sprache zu Gehör, nachdem es aus dem Spanischen ins Französische, aus diesem in unsere Muttersprache übersetzt worden war. Ein Umstand, der manche textliche Unkorrektheit erklärlich macht. Wohl auch die Stelle, in der Nero, wie vorangeschickt, der Held der Oper, den Gesang der Christen „Miserere mei Deus" für eine Lobpreisung der Schönheit Actes hält, er, der doch wohl — lateinisch verstehen mufste! Dann mag aber auch noch Erwähnung finden, dafs Manén wohl seit langem der erste spanische Opernkomponist ist, der in Deutschland als solcher debütierte. Als Geiger hatte er sich allerdings bereits einen Namen gemacht. Wir hörten ihn im Rahmen eines unserer Sinfoniekonzerte im Opernhaus vor einigen Jahren. Zu seinem Debüt als Musikdramatiker zu kommen, so gestaltete es sich, äufserlich zum mindesten, recht glücklich. Schon nach dem zweiten Akt rief ihn das Publikum, und zwar sichtlich nicht nur, „um ihn zu sehen". Der Beifall war vielmehr ein durchaus spontaner. Der dritte Akt versagte etwas. Den vierten rettete der Brand von Rom.

Der Gang der Handlung ist folgender: Agrippina, Neros ränkevolle Mutter, bangt um ihre Herrschaft über den Sohn. Seine innige Neigung zur schönen Griechensklavin Acte verursacht ihr Sorgen, und sie frohlockt, als diese unverhofft aus dem Palatin entflieht, um, bekehrt von Markus, Christin zu werden. Parthos, welcher der schönen Griechin bei ihrer Flucht beistand, überläfst sie dem Blutdurst Neros. Aber letzterer rastet nicht, bis er die Geliebte gefunden. In den Katakomben weilte sie mit ihren Glaubensbrüdern. Indessen seine Hoffnung, sie wieder zu gewinnen, scheitert, Acte hatte ihrer irdischen Liebe entsagt. Mit Markus noch einmal vor Nero berufen, hält sie wie ihr Bekehrer ihrem neuen Glauben die Treue. Markus fällt von der Hand des Cäsar, und dieser schleudert, als er angesichts des brennenden Rom vom Volke der Brandstiftung geziehen wird, Acte von der Terrasse herab, indem er die Christen für die Schreckenstat verantwortlich macht.

Wie ersichtlich, so recht der Stoff für eine „grofse Oper". Ein neuer Scribe hätte ihm die rechte Fassung geben müssen. Auch eine gewisse Aktuellität ist ihm nicht abzusprechen. Die Hundertjahrfeier (1903) Alex. Dumas sen. brachte dessen Roman Akté in Erinnerung und Motive genug fanden sich auch in Sinkiewiczs' Roman „Quo vadis". Und Nero selber, die „Herrennatur", war das nicht auch eine zeitgemäfse Figur. Und die Handlung? Grausamkeit

und Wollust à la „Salome" liefs sich herauskristallisieren. Also ein gewisser Theaterinstinkt ist dem Dichterkomponisten von vornherein nicht abzusprechen, und wir verargen es ihm auch gar nicht, dafs ihm als Ideal das einer „grofsen Oper" vorschwebte. Die Geschichte lehrt, dafs sie, die modernisierte opera seria, ein typisches Produkt des romanischen Kunstempfindens war. Und die Italiener (Verdis Aïda, Ponchiellis „Gioconda" usw.), wie die Franzosen (Saint-Saens „Samson und Dalila" usw.) haben sich bis auf die Neuheit immer zu dem Genre bekannt, haben dort zumeist ihre besten Erfolge errungen. Unseren Anti-Meyerbeerianern zum Trotze werden also die romanischen Völker wohl stets wieder zu ihr als zu einer „alten Liebe" zurückkehren. Wie gesagt also, Manén fehlte nur ein Scribe, der ihm die Fabel, die er sich gar nicht ungeschickt zurecht machte, dramatisierte, der das Tun und Lassen der handelnden Personen motiviert erscheinen machte. Die Forderung, dafs uns die Geschichte auch gemütlich tiefer erfassen sollte, würden wir wie in den „Hugenotten" und anderwärts schon haben fallen, wenn wir nur wieder einmal ein stark bühnenwirksames Werk erhalten hätten. Aber was uns Manén in seinem Libretto vorsetzt, ist nicht viel mehr als ein „Bilderbuch". —

Der Musik, die Manén, jetzt 24 Jahre alt, als ein Neunzehnjähriger schrieb und die jedenfalls eine Talentprobe ist, fällt also im wesentlichen nur die Aufgabe zu, die Bilder zu kolorieren! Im Kolorit sucht und findet Manén vorläufig auch seine Stärke. Hier veranlafst ihn nur das Straufssche Orchester, dessen er sich bedient, dazu, des öfteren die Farben zu dick aufzutragen, zumal er es, ungeachtet er Leitmotive verwendet, doch nur akkompagnierend benützt. Mit anderen Worten, seine Orchestration unterstreicht, malt usw., aber sie berichtet uns nichts. Müfsten nun eigentlich, um das Manko auszugleichen, die Singstimmen recht ausdrucksvoll verwendet werden, so konnte dies wieder nicht wohl geschehen, weil eben die handelnden Gestalten jeder Blutwärme ermangeln, weil sie Schemen sind, ihr Tun und Lassen jeder inneren Begründung entbehrt. Kurzum nach kräftigeren musikalischen Linien und Konturen sucht man fast vergebens. Selten einmal, dafs sich die Tonsprache in ihrem Ausdruck gleichsam verdichtet, wie im Liebes-Zwiegesang Neros und Actes am Schlusse des ersten Aktes. Im allgemeinen umwogt unser Ohr eine Tonflut, aus der eben nur leitmotivische Bildungen auftauchen, die bald deutsche, bald neuitalienische, bald auch neufranzösische Anklänge erkennen lassen. Gesanglich undankbar sind die Singstimmen über sie im sterilen Sprechgesang geführt. Also, dafs die Solisten als Sänger jedenfalls wenig Erfolg einheimsen vermögen, vor allem nicht die Interpreten der Rollen der Agrippina und des Nero. Etwas besser sind Acte und Markus und Neros Berater Tigellinus bedacht. Parthos, Actes Fluchthelfer, ist überhaupt nur eine Episodenrolle. Aber es mufs rühmend anerkannt werden, dafs allseitig das denkbar Beste geboten wurde. Charakterfiguren, soweit dies überhaupt möglich, schufen Frau *v. Falken* (Agrippina) sowie die Herren *Burrian* (Nero) und *Perron* (Tigellinus). Fräulein *v. d. Osten* (Acte) und Herr *Plaschke* (Markus) waren zwar in den ersten Aufführung indisponiert, zeigten aber jedenfalls, dafs sie am rechten Platze waren. Den Parthos spielte Herr *Rüdiger* vortrefflich. Aber sie alle und auch *Schuch* und die Kgl. Kapelle hätten den Erfolg nicht machen können, wenn nicht die Ausstattung gewesen wäre. Die „Bilder", die sie vorzauberte, spotteten oft buchstäblich jeder Beschreibung. Im zweiten Akt, in den „Gärten des Palatin" gab es sogar eine „Sensation" für unsere Hofbühne, eine graziöse Schwerttänzerin (Fräulein *Hess*) in einem Kostüm, bei dem nach Salome-Art das „Stoffliche" auf das äufserste Mindestmafs sich beschränkte. Das Schlufsbild, den ganzen vierten Akt rettend, stellt den Brand von Rom, vom Palatin gesehen, dar! Und so ziemt es sich jedenfalls diesmal derer namentlich zu gedenken, die für die Befriedigung der Schaulust sorgten. Es waren dies die Herren *Toller* (Regie), *Rieck* (neue Dekorationen), *Fanto* (Kostümzeichner), *Hasait* (Maschinenmeister) und *Berger* (Ballet).

Von der Oper in Stuttgart.

Von Dr. K. Grunsky.

Als im letzten Frühjahr Pohlig den ehrenvollen und vorteilhaften Ruf nach Amerika erhielt, war es eine grofse Liebenswürdigkeit von seiten Dr. Obrists in Weimar, dafs er sich bereit erklärte, seine Arbeiten unterbrechend ein Jahr lang die Stelle Pohligs wieder einzunehmen, dessen Vorgänger er 1895—1900 gewesen war. Im Dezember ist nun die Frage der endgültigen Nachfolge entschieden worden, indem Prof. Schillings aus München vom Herbst 1908 an als musikalischer Beirat der Intendanz verpflichtet ward. Schon in diesem Winter ist von 2 Uraufführungen zu erzählen. Max Marschalks Aukassin und Nicolete begegnete einer unnötig unhöflichen Ablehnung. Man hätte wenigstens beachten und anerkennen sollen, dafs ein künstlerischer Versuch, das Singspiel mit melodramatischen, musikdramatischen und rein gesprochenen Partien zu durchflechten, in jedem Fall lehrreich war. Hofkapellmeister Pitteroff dirigierte, Pohlig hatte das Werk angenommen, und es war schon auf der Königin Geburtstag 1906 angesetzt; ob die Radaulustigen dann auch gezischt hätten, weifs man nicht. Piernés weit schwächerer Zauberbecher passierte bei ähnlicher Gelegenheit anstandslos. Der zweiten Uraufführung, Adolf Vogls Maja, wurde, soviel man abschätzen kann, eine freundliche, warme Aufnahme zu teil. Der bisher unbekannte, noch junge Münchener Komponist wählte selbst den Stoff und legte ihn für die Musik zurecht: eine indische Geschichte nach Michael Beers Trauerspiel „Der Paria". Die Heldin weigert sich, dem ungeliebten Manne in den Tod zu folgen, trotzt dem Priester (der sie früher geliebt), beginnt als Ausgestofsene mit einem Paria ein neues Leben, in der Einsamkeit. Ehe sie ihre religiösen Ideen künden, fällt der Paria des Priesters Rache zum Opfer; freiwillig folgt jetzt Maja in den Tod. Buddhas Erscheinung versöhnt am Schlufs und reinigt die schwüle Atmosphäre. Die Musik leidet zwar unter der übermächtigen Nähe des Wagnerschen Vorbildes, hat aber genug Selbständigkeit, um allgemeine Beachtung zu verdienen (Verlag: Julius Feuchtinger, Stuttgart). Am unmittelbarsten ist das religiöse Element empfunden: der mufs schon etwas von unbequemer, wahrer Naivetät besitzen, der im Zeitalter der Salome und der Lustigen Witwe überhaupt an religiöse Stoffe zu rühren wagt! Hofkapellmeister Band setzte seine ganze Persönlichkeit für das Werk ein; Dr. Löwenfeld sorgte für eine vortreffliche Spielleitung. Frau Senger-Bettaque (Maja) und die Herren Holm (Priester),

Weil (Paria) und Erb (Buddha) bewirkten als glänzendes Ensemble eine prächtige Aufführung.

Auch die beiden älteren Werke, die auf Anregung Löwenfelds in den Spielplan wieder eintraten, waren Band anvertraut: Des Teufels Anteil von Auber (Carlo Broschi: Frau Bopp-Glaser) und die weise Frau auf Avenel von Boieldieu (Georg Brown: W. Kauzow; Anna: Frau Bopp-Glaser). Nicht ganz zweckmäfsig fanden wir, dafs Band auch den neueinstudierten Lohengrin und Fidelio dirigierte, Ein neuer Lohengrin, rein, leicht und edel in Höhe, noch etwas zurück in der Tiefe, vornehm in der Haltung und Vortrag ist Herr Erb; wogegen der bekannte Tenorist Bolz eben nichts als eine glänzende Stimme aufzuweisen hat. Im Fidelio ist jetzt Marzelline doppelt besetzbar: durch Fräulein Sutter, die bekannte vorzügliche Salome, und Fräulein Hedwig Brucker (eine Schülerin von Fräulein Paulus in Stuttgart). Zu einer guten Figaro-Aufführung unter Band wirkten folgende Kräfte mit: Graf und Gräfin: Weil und Senger-Bettaque; Figaro und Susanne: Holm und Bopp-Glaser; Cherubin: Anna Sutter usw. Endlich leitete Band auch der Widerspenstigen Zähmung, das Meisterwerk von Götz, das schon lange angekündigt war, sein Gedächtnis zu ehren und den Zeitpunkt des „Freiwerdens" hervorzuheben. Fräulein Wiborg und Herr Weil errangen stürmischen Erfolg; leider fand bis jetzt nur eine Wiederholung statt. Kloses interessante Ilsebill, in der Frau Senger-Bettaque die Titelrolle singt, wurde von Pitteroff dirigiert. Es sei gestattet, im Vorübergehen aufmerksam zu machen auf die reizende, feine Musik, die Ernst Ege zu seinem auch dichterisch wertvollen Volksdrama Helmbrecht verfafst hat; Ege ist musikalischen Kreisen durch seine vornehme, leider allzukurz bemessene Redaktionstätigkeit an Grüningers Musikzeitung bekannt geworden.

Obrist hatte u. a. den Tannhäuser zu dirigieren; eine neue Elisabeth (und Elsa), Fräulein Bartsch blieb gesanglich und darstellerisch in sehr mäfsigen Grenzen. Fräulein Wiborg als Venus bot dagegen eine schöne, eindrucksvolle Leistung, sowie sie auch die Heilige Elisabeth in Liszts Oratorium immer wieder in mustergültiger Weise verkörpert. Obrist hat schon als Kustos des Liszt-Museums in Weimar ein inniges, lebendiges Verhältnis zu Liszts Musik, und dafs er ein gleiches zu Wagner hegt, von der Beherrschung des Ensembles nichts verloren, an Reife der Auffassung gewonnen hat, bewies die erste Ringaufführung dieses Winters, die den Höhepunkt des bisherigen Musiklebens bildete. Statt Bolz sang Pennarini aus Hamburg den Siegfried, und zwar mit aufserordentlich grofsem Erfolg. Neudörffer war ein weit lebhafterer Wotan als sonst, und Frau Senger-Bettaque, wie immer, eine ausgezeichnete Brünnhilde. Weniger befriedigte Pennarini, der sich für Siegfrieds Derbheit und Treuherzigkeit wohl eignete, als Tristan bei der Wagner-Gedenkfeier; Frau Senger-Bettaque war eine bewundernswerte Isolde. Obrist dirigierte aufserdem noch Mozarts Cosi fan tutte, das dem Figaro fast ebenbürtige Meisterwerk, und Wolffs Corregidor, dessen Musik wahrhaft beglückend wirkt.

Die Sehnsucht nach der Orgelbank.

Oft hat es mich gerührt, wenn frühere Landorganisten, die in der Stadt eine Lehrerstelle gefunden oder dort ihren Lebensabend zubrachten, sich — so oft sie in der Kirche waren — ausschliefslich in der Nähe der Orgel aufhielten, glücklich, wenn ihre Bitte erfüllt wurde, nur einen Vers oder das Postludium an Stelle des Organisten spielen zu dürfen. „Sie glauben gar nicht, wie mir die Orgel fehlt," sagte mir einer, „wenn ich nicht in Rücksicht auf den Unterricht meiner Kinder hier bleiben müfste, ich meldete mich heute wieder auf das Land, ich habe Sehnsucht nach der Orgelbank." Man sagt, der Beruf eines Landlehrers sei grofs und gut und beglückend. Aber auf der Orgelbank zu sitzen und ein ganzes Orchester zu entfesseln und in diesen Tonfluten zu schwelgen, bis alles ringsum versunken ist — s'ist doch beglückender. Ihr modernen Lehrer, die Ihr in einseitigem Vorwärtsstreben Euren Kollegen die Orgelbank nehmen wollt, bedenkt, dafs Ihr dem Lehrerstande damit etwas nehmt, wofür Ihr ihm keinen Ersatz zu bieten habt! R.

Monatliche Rundschau.

Barmen-Elberfeld. Die Barmer Konzertgesellschaft beschlofs das alte Jahr mit einer trefflichen Aufführung von R. Schumanns „Paradies und Peri". Der poetisch-musikalische Gehalt dieses köstlichen Werkes wurde durch Orchester, Chor und Solisten (Frau Anna Kappel, Stronck, Else Bengell, Paul Reimers, Thomas Denys, Frl. Kruck) zu klarster Anschauung gebracht. — Auf dem 2. Konzert des Barmer Volkschores brillierte die bekannte Sängerin Frau Ottilie Metzger-Froitzheim mit der Arie des Adriano aus Rienzi, mit Liedern von Schubert, Weber und Wolf. Karl Hopfe zeigte durch die Interpretierung der „Peer Gynt"-Suite von E. Grieg und Dvóràks „Aus der neuen Welt", dafs er zu unseren bedeutendsten Orchesterdirigenten zählt.

Genufsreiche Liederabende bescherten uns die 3. und 4. Soirée der Frau Ellen Saatweber-Schlieper aus Barmen, Frl. Eva Lefsmann, die über einen in der mittleren Lage klangvollen Mezzosopran verfügt, erfreute am meisten mit Kindern heiterer Muse von Schubert u. a. Von technischer Korrektheit und inniger Beseelung zeugten die Vorträge (Lieder und Duette von Mendelssohn u. a.) der Frau Luise Hövelmann und des Frl. Carola Hubert. Die Konzertgeberin, welche jüngst auch in Berlin solistisch sehr erfolgreich auftrat, führte die Klavierbegleitung feinfühligst aus. — Madama de Sauset stellte auf ihrem 3. Künstlerabend uns die berühmte Hamburger Sängerin Ottilie Metzger-Froitzheim auch in Elberfeld vor, diese sang die Achilleusarie v. M. Bruch, Lieder von Schubert, Schumann, Brahms. Höchstentwickelte Technik, völlig ausgereifte, geistige Vertiefung, ein seltener Stimmumfang stempeln die Darbietungen dieser begnadeten Künstlerin zu hehrsten, kaum zu überbietenden Leistungen. — Sehr hübsche Erfolge hatte auf dem 4. Künstlerabend der Madame de Sauset die französische Sängerin Debogis, vorzüglich gelang ihr die Melissa-Arie von Händel.

Auf dem Gebiete der Kammermusik erblühen im Wuppertal neuerdings die schönsten Früchte. Das Beste hörten wir vom Rosé-Quartett, das nicht nur Beethovens unver-

gängliche Streichquartette vorzüglich darbietet, sondern sich auch mit der Kantilene in Mozarts A dur-Quartett und dem Schubert schen Andante „Der Tod und das Mädchen" meisterlich abzufinden weifs.

Sehr erfreulich entwickeln sich unsere beiden Opernhäuser. Besonders glanzvoll verlief die Aufführung (Barmen) des Propheten mit dem Pariser Heldentenor Alvarez in der Hauptrolle. Ein Ehrentag der Elberfelder Bühne war die Festaufführung von E. d'Alberts Tiefland unter Anwesenheit des Autors, der sich über die Einzelleistungen (Vali v. d. Osten: Marta, L. Arens: Pedro, J. Kiefer: Sebastiano) wie über den Gesamteindruck, den er bei uns empfing, sehr lobend ausgesprochen hat. d'Alberts Tiefland erweist sich seitdem hier als Repertoireoper. Bei der Premiere wurde der Komponist, Kapellmeister Coates, Oberspielleiter Thuelke und die Solisten ungezählte Male vor die Rampe gerufen. — Glänzend bewährte sich wieder unser städtisches Orchester, als A. Nikisch zu Anfang des Jahres die Meistersinger dirigierte.

H. Oehlerking.

Berlin, 10. Februar. Im Königlichen Opernhause begingen wir den Geburtstag des Deutschen Kaisers mit der französischen Oper Johann von Paris. *A. Boieldieus* Werk ist ohne Zweifel liebenswürdig, und seine gefällige Fabel spiegelt nicht weniger als seine anmutige Musik die anziehenden Seiten des französischen Wesens und der französischen Gesellschaftsformen einer älteren Zeit ab. Aber seit 1812, wo sie zuerst in Paris gegeben wurde, seit 1813, wo sie in Berlin zuerst erschien, ja, seit 1885, wo wir sie hier zuletzt sahen, hat sich der Geschmack sehr geändert, und zu den Werken, denen die Zeit nichts anhaben kann, gehört sie nicht. R. Wagner pries sie in seiner Jugend als ein Bild der alten französischen Ritterlichkeit und als eine Bekundung der Lebhaftigkeit und Anmut der älteren französischen Musik. Dem Lobe mufs man ganz zustimmen, auch ohne sich heute noch für den — wie Wagner sagt — „herrlichen Jean de Paris" erwärmen zu können. Rossinis Barbier, obschon ziemlich gleichaltrig mit dem Johann, ist uns doch noch mehr, als dieser, weil er etwas in seiner Art Vollendetes darstellt. — Ungeachtet der Pracht, mit der das Werk in Szene ging, regte es das Auditorium nicht sehr an. Übrigens drückte diese Pracht auf das leicht hingeworfene, in einem Dorfwirtshause sich entfaltende Bild, und die schweren, bauschigen Gewänder stimmten nicht zu der leichten, zierlichen Musik. Herr Kapellmeister *L. Blech* traf den Stil Boieldieus gut, hatte aber mehrere Kürzungen vorgenommen, die man nicht gutheifsen kann. Vielleicht ist er nicht verantwortlich dafür. — Die Prinzessin von Navarra sang Fräulein *Hempel* mit geläufiger Koloratur, den Johann Herr *Kirchhoff* mit frischem, wennschon noch nicht hinlänglich geschulten Tenor, den Seneschall Herr *Knüpfer* mit prächtiger Stimme, die leider als echter Bafs mit der Baritonrolle einige Schwierigkeiten hatte. — Die Komische Oper brachte als Neuheit *G. Charpentiers* „Musikroman" Louisa. Dieser Roman spielte sich schon vor fünf Jahren im Opernhause ab, interessierte aber wenig. Jetzt erwartete man viel von seiner Vorführung, da das Theater sie ein Vierteljahr lang vorbereitet hatte. Und doch war es nichts. Die Heldin, den liebevollen Eltern entlaufen, um mit dem Geliebten in wilder Ehe zu leben, mit ihm das „göttliche Paris" auf den Knien anzubeten, dann auf kurze Zeit zum kranken Vater zurückzukehren und sich endlich jauchzend wieder auf die Strafse zum Genusse, zum „Sichausleben" zu stürzen, — diese Heldin erschien nicht dämonisch, wie sie ein echter Dichter wohl hätte gestalten und dadurch interessant machen können, sondern nur gewöhnlich und langweilig. Die Musik folgt den Vorgängen eifrig und sucht sie zu durchleuchten, ist aber in ihrem Ausdrucksvermögen nicht stark und mannigfaltig genug. „Du bist blafs, Louise!" rief ich der Oper zu. Sie sank auch nach wenigen Vorstellungen ins Theatergrab. Um so lebhafter feierte man dann an der Stelle die 50. Aufführung von Tiefland, das *E. d'Albert* persönlich dirigierte. — Herr *Alvarez* aber, ein Tenorist von der grofsen Oper in Paris, der hier gastierte, entsprach bei seinem einmaligen Auftreten nicht den gehegten Erwartungen, und seine Leistungen rechtfertigten nicht die hochgeschraubten Eintrittspreise. Er sang den José in Carmen, pafste aber nicht für die Rolle und nicht in den Rahmen der Komischen Oper. Ein Riese von Gestalt mit gewaltiger Stimme ist er. Aber der schwere, dunkle Tenor war ungeeignet für die lyrischen Szenen mit Micaela und blieb hilflos der hohen Lage gegenüber, in der er stets unrein sang. In den leidenschaftlichen Szenen rifs er das grofse Publikum hin, denn er versteht sich auf den Effekt, und seine Stimme ist von herrlichem Klange, nur nicht mehr frisch. Er mufs vor zwei Jahrzehnten ein glänzender Sänger gewesen sein. Dafs er französisch in der deutschen Umgebung sang und sich beständig in den Mittelpunkt der Handlung stellte, hätte uns freilich auch damals nicht an ihm gefallen.

Den ersten Sinfonieabend der Königlichen Kapelle nach *Weingartner* leitete *Robert Laugs*. Die folgende wird Herr *Leo Blech*, die dann noch übrigen drei aber der Kaiserliche und Königliche Operndirektor *Felix Weingartner* dirigieren. So heifst es, doch kann es auch anders kommen. Der neue Dirigent war hier bis auf den Namen unbekannt. Man wufste nicht einmal, woher er kam. Ob aber auch bald siene Spur verloren sein wird, das müssen wir abwarten. Ich glaube es nicht, denn der junge Kapellmeister aus Hagen in Westfalen hat sich als ein ungemein begabter Orchesterleiter erwiesen. Auf sein Programm hatte er die beiden Sinfonien von Brahms in e und von Beethoven in c gesetzt, aufserdem die Faust- und die Oberonouvertüre. Dafs er alles ohne Noten dirigierte, fällt allerdings bei seiner Bewertung nicht ins Gewicht. Desto mehr, dafs er die Kapelle fest in der Hand hatte und sie zur Ausführung seiner künstlerischen Absichten nötigte. Diese sind nun nicht immer auf Feinheiten gerichtet. Es war in Steigerungen und Übergängen noch manches etwas derb, während die Kantilene — namentlich in der Weberschen Ouvertüre — sentimental erschien. Doch ist Herr *Laugs* eine Vollblutnatur und lernt wohl noch seinen Übereifer zügeln, wie er dann namentlich seine fast störenden Körperbewegungen sich wird abgewöhnen müssen. Wer sich darauf besinnen kann, wie *Weingartner* in der ersten Zeit z. B. Beethovens 5. und 9. Sinfonie vorführte, der mufs gestehen, dafs auch die begabtesten Kapellmeister nicht gleich fertig sind. Und der jetzige Gastdirigent scheint noch jung zu sein. — Über *Siegfried Wagner* berichtet man nicht gern. Weder über den Tonsetzer, noch über den Orchesterleiter. Er gab ein grofses, d. h. ein langes Konzert. Vom Vater brachte es u. a. die Faustouvertüre, deren Wiedergabe wohl gut, aber doch nicht ausreichend ihren Inhalt enthüllte. Im ganzen erschien sie zu leidenschaftlos. Das „Fluch auch endlich der Geduld" kam nicht recht zum Ausdrucke. Durch die

Vorführung einer Reihe von Stücken aus seinen Opern handelte Siegfried einem Gebote seines Vaters entgegen, nicht einzelne Nummern aus einem Bühnenwerke ohne Not — und beim grofsen Richard war eine Zeitlang diese Not vorhanden — in den Konzertsaal zu bringen. Allerdings sind es keine Musikdramen, um die es sich hier handelte, sondern ziemlich leichtwiegende Opern, deren Musik oft einen volkstümlichen Zug hat und deshalb einem grofsen Teil der Hörer auch gefiel, wie u. a. der Kirmefstanz. Die Instrumentation des jungen Wagner ist zumeist ganz wohlklingend. Und man kann seine musikalische Begabung anerkennen, ohne der Meinung Glasenapps zu sein, der seine Kompositionen nur für andersartig, nicht aber für den Kompositionen seines Vaters nachstehend zu halten scheint. — Viel Russisches gab es in den Konzertsälen zu hören. Meist Erfreuliches. Nicht, dafs es gerade viel Neues und Bedeutendes gewesen wäre. Über eine Weiterentwicklung der Musik erhielten wir kaum Auskunft. *Tschaikowsky* nahm auf den Programmen noch immer seinen Platz ein und bezeichnete die beste und vornehmste russische Musik. Aber ein frischer und gesunder Ostwind wehte uns aus den neuen Tonstücken an, der nach so mancher Musik wohltat, die uns als Übermusik — oder Nichtmusik — verstimmte. Auch neue Elemente, nationale Motive aus der Tartarei und aus dem Kaukasus, haben die Russen in ihren Werken verarbeitet und ihnen dadurch oft einen charakteristischen Anstrich gegeben. So brachte z. B. *Ippolitow Iwanow* einen Tanz mit eigentümlichen Klangmischungen des mit einer Viola konzertierenden Englischen Horns. — *Sergei Kussewitzky* hat sich schon längst als Meister auf dem Kontrabafs erwiesen, jetzt lernten wir ihn auch als recht guten Kapellmeister kennen. Er führte mit dem Philharmonischen Orchester Werke von *S. Tanéiw* und *R. Glière* auf, während mit demselben Orchester uns *Achscharumow* die recht angenehme Bekanntschaft einer Sinfonie *Kalinikows* vermittelt hatte. Ein schönes Werk und fein instrumentiert! Viel könnten wir von diesem Tonsetzer noch erwarten, wäre er nicht bereits tot. Er ist, kaum 35 Jahre alt, 1901 gestorben. Rud. Fiege.

Kiel. Fürs erste hat die Saison uns nicht die Konzertüberflut gebracht, die nach den Vor-Anzeichen zu vermuten war. So will ich zurückgreifend vor allem erst unseres Beethovenfestes, das noch nicht besprochen wurde, kurz gedenken. Das Fest brachte ein reiches, fast allzureiches Programm. Dafs es trotzdem von Anfang bis Schlufs das gröfste Interesse wachhielt, braucht nicht gesagt zu werden, — wer hörte sich an Beethoven je zu Ende?

Von den mitwirkenden Solisten nenne ich vor allem Meister *Messchaert*. Es berührte betrübend, er selbst beklagte dies auch, dafs ihm nur ein verhältnismäfsig so geringer Teil zum Vortrag übergeben war; — neben der „Adelaide", „Wonne der Wehmut", „Neue Liebe, neues Leben" hätte man gern auch den Cyklus „An die ferne Geliebte" von ihm gehört, der dem, im übrigen sehr intelligenten Herrn Hess stimmlich und auch betreffs der Auffassung nicht recht liegt. Fr. Behr-Schnabel traf dagegen die schöne kirchlich-gläubige Stimmung der „Geistlichen Gesänge" ausgezeichnet. Sie wurde von ihrem Gatten (am Klavier) ideal begleitet. Die entzückend frischen und innigen Lieder des „Clärchen" aus „Egmont" fanden in Fr. Cahnbley-Hinken keine vollgültige Interpretin, es fehlt ihr vor allem an der richtigen freien Tonbildung und, entgegen den übrigen Solisten legt sie nicht genügend Wert darauf, in den inneren Gehalt der Kompositionen einzudringen, gibt sich mit äufserlichen stimmlichen Effekten zu schnell zufrieden gibt. Die Sängerin ist noch jung und holt vielleicht noch nach, was sie bis jetzt versäumte zu berücksichtigen.

Das Ensemble dieser vier Solisten war nun — wie leicht zu begreifen und nicht anders möglich — durchaus nicht einwandsfrei; dies machte sich leider gerade bei der IX. Sinfonie auffallend bemerkbar, etwas weniger bei dem wundervollen „Elegischen Gesang" Op. 118: „Sanft wie du lebtest hast du vollendet —". — Auch ein sehr selten zu hörendes Jugendwerk Beethovens war mit auf das Programm gesetzt, die „Trauerkantate" auf den Tod Kaiser Josefs II., die sehr schöne Genie-bergende und -verkündende Stellen umfafst, jedoch auch solche, — besonders in der Deklamation, — die, nach der alten Schablone verfafst, weniger interessieren können. Darum war es im Grunde nicht recht verständlich, warum man dies Werk, das wohl für den Historiker nicht aber für das allgemeine Publikum lehrreich anzuhören ist, mit für das Fest ausgewählt hatte, wenn es gewifs auch sinn- und liebevoll genug ersonnen war, die Beethoven-Tage mit dieser Erstlingsfrucht des erwachenden Genius gleichsam zu eröffnen und sie mit der letzten hehren Emanation seines Geistes (auf diesem Gebiete) zu beschliefsen. Die Hauptarbeit für das Fest hatte natürlich der strebsame Dirigent des Gesangvereins Dr. Mayer-Reinach zu leisten, unter dessen Leitung Chor und Orchester stand. Es zeigte sich an ihm wieder, wie auch bei den sonstigen stets sehr reichhaltigen Gesangvereinskonzerten, sein grofser Eifer, sich zu immer gröfseren Aufgaben aufzuschwingen und sein stetes Streben, Tüchtiges, Korrektes und Durchdachtes darzubieten.

Aus dem Programm sei noch erwähnt: „Meeresstille und glückliche Fahrt", Ouvertüre zu „Coriolan", Kyrie und Gloria aus der Missa in C, die Chorfantasie. Mit richtigem Empfinden: verklärt, mit scheuem, zartem Anfassen und doch mächtigen Steigerungen, spielte Herr Schnabel die As dur-Sonate Op. 110, in brillanter Wiedergabe auch die Eroica-Variationen: Herr Konzertmeister Reitz (unseres neuen Orchesters der Musikfreunde) trug das Violinkonzert vor. M. Arnd-Raschid.

Leipzig. Es ist keine Möglichkeit bei der Unmasse der Virtuosenkonzerte (im Violin-Klavierspiel und im Gesange), sowie der verschiedenen Streichquartettvereinigungen (aus Prag, Petersburg, Brüssel usw.), welche die hiesigen nur halbwegs in Betracht kommenden Säle diesen Winter nicht kalt werden liefsen, nur annähernd zu gedenken; die Berichte würden ein Buch füllen. Es will sich eben alles in Leipzig, der Stadt des Buchhandels und der musikalischen Presse seine Geleitsbriefe und Empfehlungen für die weiteren geplanten Tournees hier holen. Wir beschränken uns daher nur auf die vornehmsten Konzerte, und hier auch nur auf die Gewandhauskonzerte, welche bekanntermafsen in erster Linie in der Pflege unserer klassischen Meister (von Bach bis Brahms) ihre Aufgabe suchen, aber nichtsdestoweniger auch bereitwilligst jüngeren zeitgenössischen Tonmeistern das Wort vergönnen und denselben gern nach Möglichkeit die Wege in die Öffentlichkeit ebnen. — So machte uns z. B. das achte Konzert (5. Dezember) mit der Sinfonie No. 1 in Emoll von *Jean Sibelius*, einem Werke von grofsem orchestralen Aufwand und vielen geistvollen Zügen, und das neunte Konzert (12. Dezember) mit einem sinfonischen Prolog — „der Tor und der Tod" (Op. 10)

von *August Reufs* (nach Hugo von Hofmannsthals gleichnamiger Dichtung) bekannt. Da wir gewöhnt sind in so mancher neueren Tonschöpfung uns mehr durch geistreiche Gedankenblitze und ein glänzendes Orchesterkolorit frappieren, als im Gemüt erheben zu lassen, so dürfen wir auch diese Novität zu denen zählen, welche durch das Epitheton „interessant" charakterisiert sind. Vollgültiger gestalteten sich die Darbietungen im zehnten Konzerte (19. Dezember). An der Spitze stand „Toccato, Adagio und Fuge (Cdur) für Orgel von J. S. Bach, vorgetragen von *Enrico Bossi* aus Bologna; dieser folgte „Symphonia tragica" (Cdur, Op. 40) von *Felix Draeseke*, sodann ein Konzert für Orgel, Streichquartett, vier Hörner und Pauken (Amoll, Op. 100) von *Bossi* und zum Schlusse das „Parsival-Vorspiel" von Rich. Wagner.

Eine ebenso geistreiche, wie für das Orchester äufserst kniffelige Novität brachte das Elfte Konzert in dem Charakterstück „Till Eulenspiegels lustige Streiche" (Op. 28) von *Richard Straufs*, zu welcher im zwölften Konzert *Tschaikowskys* „Manfred", Sinfonie in Hmoll: in vier Bildern (Op. 58), nach dem dramatischen Gedicht Byrons in jeder Hinsicht das gerade Gegenteil bildete. — Geschildert wird hier: „wie Manfred in den Alpen umherirrt. Gefoltert von Zweifelsqualen und Gewissensbissen, von finsterem Fluch belastet; nichts, weder die mystischen Tiefen, in die er sich versenkt hat, noch irgend etwas auf der Welt kann ihm Vergessenheit geben. Da erscheint ihm die Alpenfee (Satz II — ein wundervolles farbiges Tongedicht). — Das schlichte, friedliche Leben der Bergbewohner schildert der dritte Satz „Pastorale". — Nach Einkehr in das finstere Reich Ahrimanns erscheint Astvrte; sie verkündet Manfred das Ende seiner irdischen Leiden. — Wenn irgend einem Tonsetzer, so stehen Tschaikowsky für all die hier angedeuteten Momente die geistigen und orchestralen Mittel zur ergreifenden Schilderung derselben zu Gebote. Wenn das Werk trotzdem nicht eine so faszinierende Wirkung übte wie Tschaikowskys „tragische Sinfonie", so lag das zum Teil wohl in der aufsergewöhnlichen Länge, nicht aber in der Ausführung desselben, auf die der Dirigent, sowie das Orchester alle erdenkliche Mühe verwandt hatten.

Ein geistvolles Spiel in thematischer Gestaltung und Umgestaltung gab *Edwad Elgar* in seinen Variationen über ein Originalthema (Op. 36) „Dedicadet to my friends pictured within". Auch eine kleinere Novität „L' Après-Midi d'un Faune" von *Claude Debussy*, im sechzehnten Konzerte wurde freundlich aufgenommen. — Streifen wir kurz noch die Reihe der ausübenden Künstler, so müssen wir das Auftreten des Solo-Kontrabassisten *Sergei Kussewitzky* aus Moskau im fünfzehnten Konzerte, welcher Mozarts Konzert für Fagott — für Kontrabafs übertragen — und „Kol Nidrei" (Op. 47) von Max Bruch vortrug, als etwas ganz Apartes hervorheben. Der Künstler entfesselte einen förmlichen Beifallssturm, so dafs sich viele zu der scherzhaften Bemerkung veranlafst sahen: „dieser Künstler könne wohl gar ein Konzert von Paganini auf seinem Kontrabasse spielen"!

Ergänzend nachgetragen sei noch, dafs in der ersten Kammermusikaufführung im Gewandhause *Eduard Griegs* (gest. 4. September 1907) gedacht wurde durch Vorführung von dessen Sonate für Pianoforte und Violoncello (Amoll, Op. 36), ausgeführt von den Herren *Leonid Kreutzer* aus St. Petersburg (Klavier) und Professor *Julius Klengel* aus Leipzig (Violoncell); sowie dafs — nachdem im zweiten und dritten Kammermusikabende auswärtige Künstler gastierten — im vierten (am 27. Januar) wieder das Leipziger Quartett unter echt künstlerischer Führung des Herrn Konzertmeister *Edgar Wollgandt* und unter pianistischer Mitwirkung des Herrn *von Bose* zur Freude des Publikums seinen angestammten Platz einnahm.

Prof. A. Tottmann.

München. Der Weihnachtsmonat und der Beginn des neuen Jahres brachten eine gewisse quantitative Abnahme an musikalischen Veranstaltungen, qualitativ dagegen teilweise Bedeutenderes und jedenfalls Mannigfaltigeres als die beiden ersten Monate der Saison. Vor allem sind einige schöne Chorkonzerte zu nennen. Der Münchener Lehrergesangverein, der das beste Streben beweist, brachte bei Gelegenheit seiner diesjährigen Gedächtnisfeier für verstorbene Mitglieder in der Frauenkirche ein ganz selten gehörtes und dabei bedeutungsvolles Werk zur ersten hiesigen Aufführung: Franz Liszts 1866 entstandenes und den Manen seiner Mutter gewidmetes „Requiem". Innerhalb des Gottesdienstes selbst kam das Werk zu Gehör und somit auch voll und ganz zu der gedachten ergreifenden und tiefen Wirkung, die der schlichten und innigen Tonsprache gerade der Altersschöpfungen des Meisters innewohnt. Leider verbietet es mir der Raum, auf diese Männerchormesse näher einzugehen, da der ausführende Verein auch in seinem zweiten Konzert allgemein Interessierendes zur Aufführung brachte. Neben Bruckners „Germanenzug", einigen stimmungsvollen kleineren Orgelkompositionen von Reger und Kloses bereits bekannt gewordener Doppelfuge für Orgel, stand hier S. v. Hauseggers „Requiem für achtstimmigen gemischten Chor" (Orgel ad libitum) im Vordergrund des Interesses. Die Hebbelsche Dichtung, die auch Cornelius zu einem seiner schönsten Chorwerke inspiriert, entsprach in ihrem edel-kraftvollen Ernst der Eigenart des Komponisten Hausegger vortrefflich, und wir haben in seiner neuen Schöpfung eine tatsächliche Bereicherung unserer Chorliteratur, nicht nur ihrer zahlreichen einzelnen Schönheiten, ihrer feinen Untermalungen und dabei doch grofszügigen Anlage halber, sondern auch hauptsächlich wegen ihrer ganz eigenartigen polyphonen Ausdruckswirkungen. Hausegger ist an den Stellen, die ich hier meine, im Mittel- und Hauptteile seines Werkes, mit einer Kühnheit vorgegangen, vor der man zunächst stutzen mag, bis man sich überzeugt, welch wundervolle Klangschönheit und Klarheit mit dieser Verwendung der Stimmen bei allem Ausdrucksgehalt erzielt ist. Der Erfolg entsprach der Bedeutung des Werkes. Einen aufserordentlich günstigen Eindruck hinterliefs auch die seit dem vorigen Jahre aus älteren Vereinen gebildete „Konzertgesellschaft für Chorgesang" unter Leitung von *L. Hefs*, bei Gelegenheit ihrer ersten dieswinterlichen Leistung. *Hefs*, der auch als Dirigent unmittelbare Begabung, Frische und bedeutendes Können mitbringt, hatte die drei ersten Kantaten des Weihnachtsoratoriums von Bach gewählt. Abgesehen von den z. T. indisponierten Solisten wirkte die Wiedergabe sehr einheitlich. Der interessante Abend des Münchener Chorschulvereins, der vornehmlich alte Chor- und Hausmusik zur Aufführung brachte, sei mir wenigstens zu nennen verstattet. In den Akademiekonzerten interessierte *Mottl* mit einer Aufführung der dritten Sinfonie von Brahms. Seine prachtvollen und grandiosen Interpretationen Berliozscher Werke, der kompositionstechnisch eminenten „Taormina"-

Dichtung von Boehe und gar der Dante-Sinfonie von Liszt waren freilich ungleich höhere Offenbarungen seiner Persönlichkeit. Boehe selbst dirigierte in einem Volkssinfoniekonzert des Kaimorchesters Brahms, und auch Dr. *Courvoisiers* Wiedergaben der „Tellskapelle" und des „Tasso" von Liszt erschienen trotz der ungünstigen Verhältnisse sehr sympathisch. Das erstgenannte Stück, bekanntlich die Einleitungsnummer von Liszts „années de pélerinage" war von *Klose* sehr glanzoll und seinem Charakter entsprechend instrumentiert worden. Erwähnenswert sind noch ein Volkssinfoniekonzert unter Schillings und Schnéevoigts Abonnementskonzerte. *Pfitzner* veranstaltete einen „romantischen" und einen „modernen" Abend. Im ersteren interessierten hauptsächlich einige Bruchstücke aus E. T. A. Hoffmanns „Undine", um deren Wiederbelebung sich *Pfitzner* neuerdings grofse Verdienste erworben hat. R. Strauss „Don Quixote", das Hauptwerk des zweiten Abends, wurde von *Pfitzner* in einer eigenartig klaren und ruhig zurückhaltenden Weise interpretiert, die jedenfalls auch den künstlerischen Ernst des Dirigenten das glänzendste Zeugnis ausstellte. Von Kammermusikvereinigungen ist besonders das leipziger Gewandhausquartett zu nennen, das, vortrefflich eingespielt, mit seinen flotten und schneidigen Vorträgen sehr erfreute. Bei dem Klavierquintett in fmoll von Brahms wirkte *Ferdinand Loewe* mit. In einem Abend der Ortsgruppe des allgemeinen deutschen Musikvereines brachte das russische Trio einige hier wenig bekannte Werke von Arensky-Tschaikowsky zu Gehör, das neue Wiener Fitzner-Quartett widmete sein tüchtiges Können u. a. einem neuen recht ansprechenden Quartett von Dohnányi. *Felix v. Krauss* und *Mottl* entfesselten in ihrem Wolf-Lieder-Abend solche Stürme von Begeisterung, wie sie selbst Frau *Schmitz-Schweicker* dieses Mal nicht erlebte. Meister des Klavieres wie *Gabrilowitsch*, *Sapellnikoff*, *Alice Ripper*, *Lamond*, *Pauer* u. a. m. waren mit Gewohntem da; einen ungewohnten und dabei musikalisch aufsergewöhnlichen Genufs bot der Kontrabafsvirtuose *S. Kussewitzky*. —

Die einzige Uraufführung dieses Jahres brachte das Hoftheater mit A. Beer-Walbrunns dreiaktiger Oper „Don Quijote" heraus. Trotz einiger guten Ansätze besagt die Musik im ganzen recht wenig und man hatte es nur mit einem lokalen Achtungserfolg zu tun. Der Text von Georg Fuchs leidet zu sehr an dem durchaus epischen Charakter des Stoffes, an dessen Dramatisierung vermutlich auch stärkere Talente gescheitert wären.

Willi Gloeckner.

— Am 1. April feiert der weiten Kreisen bekannte Königl. Musikdirektor *E. Röder* zu Lauban sein 25jähriges Amtsjubiläum. *Röder* wurde am 29. Januar 1863 zu Waldau O.-L. geboren, besuchte das Seminar zu Reichenbach O.-L., war später Schüler des Königl. akademischen Instituts für Kirchenmusik zu Berlin. „1890 wurde er Dirigent der Singakademie zu Lauban und 1889 Kantor und Organist an der evangelischen Hauptkirche zum Kreuze Christi und Gesanglehrer am Königl. Gymnasium. 1894 erfolgte seine Ernennung zum Königl. Orgelbau-Revisor und 1898 zum Königl. Musikdirektor. Seit dem Jahre 1905 leitet er zu Lauban die vom Königl. Konsistorium zu Breslau veranstalteten Fortbildungskurse für Kantoren und Organisten. L. in G.

— **„Mir singen gut."** Als der bekannte Salzunger Kirchenchor vor einer Reihe von Jahren in Gotha ein Kirchenkonzert gab, hatte ich unmittelbar nach der Aufführung ein Gespräch mit einem Mitgliede des Chors. Ich lobte die Leistung der Sänger nach Gebühr, die gute Auffassung, die reine Intonation, die gute Disziplin. Schüchtern wagte ich aber auch zu bemerken, daß für meinen Geschmack die Aussprache der Vokale zu dunkel sei. Da sah mich der Mann überlegen an und sagte nichts als die Worte: „Mir singen gut"! „Gewiß, gewiß, rief ich", es ist ja nur eine kleine Ausstellung, die ich da mache. Der Mann ließ sich aber auf gar keine Erörterung ein, sondern wiederholte seine vorigen Worte in erhöhter Tonlage: „Mir singen gut!"

Wie glücklich würde mancher Künstler sein, wenn er sich wie dieser Philosoph aus Salzungen im Gefühl seiner Vortrefflichkeit dessen vollkommener Gleichgültigkeit der Kritik gegenüber aneignen könnte. „Mir singen gut!" Das verdiente zum geflügelten Wort zu werden. R.

— **Musikpädagogischer Verband (E. V.).** Der IV. Musikpädagogische Kongreß, der in der Osterwoche in Berlin stattfindet, erhält in den Hauptzügen eine ähnliche Gestaltung wie die früheren und wird sich in 4 Abteilungen: „Allgemeine musikpädagogische und musikwissenschaftliche Fragen", „Kunstgesang", „Schulgesang", „Demonstrationen" gliedern. Eine wesentliche Änderung tritt nur dadurch ein, daß der Schwerpunkt nicht auf die Vorträge gelegt, die eine Einschränkung gegenüber den früheren erfahren, sondern das Hauptgewicht auf den Kommissionssitzungen beruhen wird, in denen eine große Reihe von Spezialfragen vor dem betreffenden Interessentenkreise zur Erörterung gelangen. Einzelne der ins Auge gefaßten Vorträge sind öffentlich gedacht. Die innere Organisation des Verbandes ist jetzt soweit vorgeschritten, daß es an der Zeit erscheint, das große Publikum mit seinen Ideen und Zielen vertraut zu machen, damit die junge Generation bei ihrer musikalischen Ausbildung mehr wie bisher den Lehrberuf ins Auge faßt und diesen nicht erst — mit mangelnder Vorbildung — nach dem Fehlschlag der Virtuosenlaufbahn ergreift.

— Für die Hinterbliebenen des jüngst verstorbenen Dichters *Gersdorff* soll ein Fonds gesammelt werden. Die Sache ist von Kapellmeister *K. Göpfart* in Weimar und Amtsrichter Dr. *C. Pusch* in Ortenburg (Hessen) angeregt worden. Herr *Göpfart* ist imstande und gern bereit, Vereinen, welche einen Gersdorff-Abend zu obigen Zwecke veranstalten wollen, Verzeichnisse von passenden Kompositionen zur Verfügung zu stellen.

— Am 20. Januar veranstaltete Herr *Richard Kursch* — von dem die Blätter schon einige Klavierstücke als Musikbeilage brachten, in Berlin einen Kompositionsabend. Uns liegen 11 Urteile aus Zeitungen vor, die alle von dem Talente des jungen Komponisten mit Anerkennung sprechen.

— Das 4. deutsche Bachfest findet in der Zeit vom 3. bis 5. Oktober in Chemnitz statt. Das vorzügliche Chemnitzer städtische Orchester wird von der Stadt unentgeltlich zur Verfügung gestellt.

— Bekanntlich spielte die Zahl 13 in Wagners Leben eine große Rolle. *Erich Kloss* gibt in seinem kürzlich erschienenen interessanten Wagner-Anekdotenbuch eine hübsche Übersicht. Es heißt da: Wagner war der einzige unter seinen Mitschülern, dessen Namensbuchstaben gerade 13 betrugen. Auch die Quersumme seines Geburtsjahres — 1813 — gibt wieder 13. Am 13. April des Jahres 1845 ward die Instrumentation des „Tannhäuser" beendet, und am 13. März 1861 erlitt dieses Werk bei der Aufführung in Paris das bekannte bedauerliche Schicksal. Bei einem Diner auf der Altenburg in Weimar anläßlich des Tonkünstlerfestes im Jahre 1861 sagte Wagner, als sich herausstellte, daß 13 geladene Gäste anwesend waren und einer verschwinden wollte: „Keiner soll verschwinden. Laßt mich den dreizehnten sein!" An diesen Vorgang dachte der Meister noch 20 Jahre später. — Am 13. Februar 1883 erlosch das Leben des Meisters.

— **Auszeichnung.** Die Jury der Musik- und Theater-Ausstellung in Wien — Dezember 1907 — hat Herrn Professor *Philipp Koller*, der seit einer Reihe von Jahren als Violinlehrer an der Musik-Akademie in Zürich geschätzt wird, für sein pädagogisches Werk „Arezzo" (Verlag: Art. Institut Orell Füssli in Zürich die höchste Auszeichnung, das Ehrendiplom zum Ehrenkreuz und zur Großen Goldenen Medaille zuerkannt. — Das Werk Kollers besteht aus synoptischen Tabellen, die in klarer Weise ein Tastenschema, die Tonarten und Intervalle und den Bau der Akkorde behandeln.

— Ein Steckbrief gegen Richard Wagner. Ein interessantes Dokument, nämlich einen Steckbrief gegen Richard Wagner,

der sich bekanntlich an der revolutionären Bewegung des Jahres 48 beteiligt hatte, wird im „N. Wien. Tgbl." veröffentlicht. Der Steckbrief stammt aus dem Wiener Polizei-Anzeiger vom 26. Juli 1853 und hat folgenden Wortlaut: Wagner, Richard, politisch gefährlich. Derselbe ist ehemaliger Kapellmeister aus Dresden, einer der hervorragendsten Anhänger der Umsturzpartei, welcher wegen Teilnahme an der Revolution in Dresden im Mai 1849 steckbrieflich verfolgt wird, und soll dem Vernehmen nach beabsichtigen, sich von Zürich, woselbst er sich gegenwärtig aufhält, nach Deutschland zu begeben. Er ist 42 Jahre alt, mittlerer Statur, hat braunes Haar und trägt zuweilen eine Brille. Ist im Betretungsfalle zu verhaften und an das Stadtgericht in Dresden abzuliefern.

Besprechungen.

Neue Musik fürs Haus.

Im Verlage von Chr. Friedrich Vieweg (Berlin-Großlichterfelde) erschienen mehrere neue Werke, die wegen ihrer Tüchtigkeit und Verwendbarkeit in den Spalten dieser Blätter Erwähnung verdienen.

Von **Otto Klauwell** seien vier Stücke lobend genannt: das Adur-Menuett (Op. 37 No. 1, 1 M) ist ein hübsches, gefälliges Stück, das sich vortrefflich zum Vortrage eignet und die „Drei Stücke in Kanonform" (Op. 38, 2,40 M) sind klangvoll und originell von Erfindnng. Zu besonderem Lob gereicht der Umstand, daß die streng nachahmende Form sich niemals unangenehm dem Empfinden aufdrängt und alles in geschmackvoller Weise vermieden ist, was nur irgend im geringsten ermüdend wirken könnte, so daß diese Stücke als Vortragsstudien im strengen Stil recht empfehlenswert erscheinen.

Wie eben genannte Werke, so gehören auch die meisten der hier folgenden auf das Gebiet der instruktiven Klavierliteratur. Z. B. ein „Musikalisches Skizzenbuch" von **Frederik Vos** (Op. 25, zwei Hefte je 1,50 M), dessen zwölf Stücke musikalische Feinfühligkeit bezeugen und schon ziemlich früh Verwendung finden dürfen. Eigentlichen Anfängern in der schweren Kunst, das Klavier zu spielen, sei auch ein hübsches, sehr leichtes und ergötzliches Stückchen in Emoll von *Jolan Pavelko* (Op. 11, 1,20 M) empfohlen. Der an sich ganz gleichgültige und durch nichts begründete Titel „Seifenblasen" braucht niemanden abzuschrecken.

Von **Arthur Egidy** erschien als Op. 7 ein Zyklus kleiner, unter dem Gesamttitel „Eine musikalische Kindergesellschaft" zusammengefaßter vierhändiger Klavierstücke, deren Primapartie ohne weiteres auch kleinen noch in den Anfängen befindlichen Spielern zugänglich ist. Auch inhaltlich sind diese unterhaltenden Stückchen dem jugendlichen Auffassungsvermögen durchgehends angepaßt.

Auch die acht Stücke des Op. 68 („Wie es euch gefällt", 2 M) von **Karl Zuschneid** enthalten manches, was instruktiven Absichten entgegenkommt. Sie klingen gut, wenngleich sie in der Erfindung herzlich schwach sind. Selbständiger tritt des Genannten „Humoreske" (Op. 72 No. 1, 80 Pf.) auf, ein angenehmes Salonstück, dessen beide Teile in einem wirkungsreichen Gegensatze stehen und sich durch ein gewisses groteskes Element hervortun. Zuschneids „Chopin-Auswahl" (2 M) war vielleicht kein unbedingtes Erfordernis, da schon eine Menge vorhandene Albums den Bedarf mehr als hinreichend decken. Der Herausgeber hat eine Anzahl Chopinscher Klavierwerke der ungefähren Schwierigkeit nach zusammengestellt, mit Fingersatz, Fußnoten und Phrasierungsbogen versehen, somit also jedenfalls etwas für den Unterricht Brauchbares geschaffen. Dasselbe gilt von seinen „Täglichen Klavierübungen" (2 M), die sinngemäß von Leichterem zu Schwererem aufsteigend geordnet sind, das Studium der Tonleitern bezwecken, Übungen mit stillstehender und fortrückender Hand, Exerzizien mit ruhenden Fingern und das Arpeggien-, Terzen-, Sexten-, Oktaven- und Stakkatospiel lehren. Dann schließt sich noch je ein Kapitel an für Tremolo, weite Lagen, Sprünge und Zusammenspiel ungleicher Tongruppen (für letzteres bietet übrigens C. H. Döring weit ausgiebigeres und brauchbareres Material). Ein sorgsam durchgearbeiteter „musiktheoretischer Anhang" beendet Zuschneids Klavierübungen. Ich habe darin nicht eigentlich etwas Neues gefunden, erkenne aber die geschickte und allen Anforderungen der Unterrichtspraxis voll entsprechende, gute Übersicht gewährende Anordnung und Aufstellung des ziemlich umfangreichen Materials gern an.

Sehr wertvoll sind die „Figuralstudien für Klavier in Form von Satzbildern, Kadenzen und Improvisationen" von **Robert Handke** (Leipzig, Max Hesses Verlag, 4 M). Des Verfassers Aufgabe zerfiel in drei Teile, nämlich die Figuralstudien nach der Spannlage der Hand einzurichten, die Figuralform den Satzbildern einzuordnen und aus der figuralen Charakteristik des Satzes die Grundregeln des Fingersatzes zu bilden. Edle Tonbildung, sichere Kunst zu modulieren und genaue Spannfähigkeit sind die drei Ziele, die Handke in seinem ganz vorzüglichen Werke auch tatsächlich erreicht. Der Schwerpunkt der Handkeschen Arbeit liegt darin, daß alle diese Übungen in der scharf umgrenzten Form des musikalischen Satzes gegeben sind, wodurch die Satzkenntnis selbst beim Schüler gefördert wird. Ebenso dient Handkes Methode auf schnellste und sicherste Art durch Variierung und Sequenzbildung dem produktiven Vermögen des Spielers, der sich immer, auch in der Kunst der Darstellung, angeregt fühlt. Der Verfasser erreicht durch seine Methode die Überwindung des rein Mechanischen, das so häufig Stillstand statt Fortschritt herbeiführt, und er erzwingt förmlich die positiv nützliche geistige Mitarbeit des Spielers, ohne welche ja die moderne Klaviertechnik überhaupt gar nicht mehr denkber ist.

Hugo Riemann veröffentlichte (bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) das 1. Heft der „Hausmusik aus alter Zeit" (Partitur 2 M, Instrumentalstimmen je 60 Pf.), das intime Gesänge, Madrigale, Balladen, Kanzonen Rondos usw., mit Instrumentalbegleitung (Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß, auch stärkere Besetzung möglich) enthält. Die vom Genannten aus den Tridentiner Codices (s. „Denkmäler der Tonkunst in Österreich") in ihrer Originalgestalt in die heutige Notenschrift übertragenen und mit allen notwendigen Vortragsbezeichnungen versehenen Canti stammen aus der Zeit vom 14. bis 15. Jahrhundert, sind mit dem italienischen bezw. französischen Originaltext versehen und setzen, wenn sie lebensvoll und echt wirken sollen, sehr tüchtiges Können voraus.

Historische Märsche und Zapfenstreich („Alt-Meiningen und Hildburghausen") gab **Otto Schmid** in einer Klavierbearbeitung bei F. W. Gadow & Sohn in Hildburghausen heraus. Musikalischen Wert kann man den drei Stücken kaum zuerkennen, wohl aber geschichtlichen. Sie fanden sich nur in einer, vom Landgrafen Ludwig IX. von Hessen veranstalteten Sammlung militärischer Märsche, stammen also aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Eugen Segnitz.

Neue Musikalien.

Hugo Riemanns schöne, unter dem Generaltitel „Collegium musicum" Musikwerke des 17. und 18. Jahrhunderts umfassende Sammlung (Leipzig, Breitkopf & Härtel) ist wieder durch einige Kompositionen für Kammermusik vermehrt worden. Von dem einst so beliebten und berühmten, 1785 verstorbenen Wiener Hofmusiker *Franz Asplmayr* liegt ein „Quatuor concertant" (Op. 2 No. 2, Ddur) vor, ein feines und liebenswürdiges Stück, dessen vier Sätze reizende, wenn auch keineswegs konzertante Musik enthalten. Auch des genannten Komponisten Trio in Fdur (Op. 5 No. 1) für zwei Violinen und Baß (mit Pianoforte ad. lib.) steht auf demselben Boden und läßt wie jenes einen tiefen Blick tun in das öffentliche Musizieren jener Zeit. Beide Werke sind unschwer auszuführen und seien recht angelegentlich empfohlen als vortrefflich verwendbar für die heutige Pflege der Hausmusik.

Ein Gleiches strebt die für den praktischen Gebrauch berechnete

Ausgabe von „Meisterwerken deutscher Tonkunst“ an. In der Abteilung „Alte Klaviermusik“ erschienen bisher bei Breitkopf & Härtel in Leipzig Stücke von Frohberger, Scheidt und Muffat. Zu ihnen gesellt sich **Johann Kuhnau** (1660—1722), dessen Kompositionen für Pianoforte in Auswahl *W. Niemann* bereits früher herausgegeben hatte. Als Sonderdruck liegt hieraus nun des alten Thomaskantors B dur-Sonate vor. Sie ist die erste deutsche Klaviersonate und interessant durch den stark kontrastierenden Charakter der einzelnen Sätze und das Tempo und die Verschiedenartigkeit der Tonarten. Der Herausgeber trug gewissenhaft Sorge für rationellen Fingersatz und förderte das Verständnis des Spielers für ältere Musik durch eine Anzahl von Anmerkungen.

W. Niemann gab auch aufs neue eine Auswahl von Etuden aus Op. 50 des aus dem Lisztschen Kreise wohlbekannten *Rudolf Viole* heraus (Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger. 3 M). Jede einzelne Studie trägt nach wie vor die Notiz an sich „herausgegeben von Franz Liszt“, der sich des Werkes seines einstigen Schülers mit Eifer angenommen hatte, und es geht weder aus dem Titel noch der Vorrede hervor, worauf sich die Arbeit des zweiten Herausgebers erstreckte. Daß Violes Etudenwerk sehr gut zu verwenden ist und für den Unterricht reiches Material darbietet, hat eben schon Liszt erkannt und gilt auch heutigestags noch, also sei die Aufmerksamkeit unserer Leser aufs neue dieser Publikation zugewendet.

Ganz vorzügliche Bearbeitungen gab **Carl Reinecke** in seinem Bizet-Album (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2,50 M). Mit außerordentlicher Feinheit und, wie bei einem Pianisten wie Reinecke selbstverständlich, erschöpfender Kenntnis der Leistungsfähigkeit seines Instruments, werden hier mehrere prächtige Fragmente aus Werken des geistreichen Franzosen einem größeren Geiste von Spielern und Hörern dargeboten. Aus „Carmen“ finden sich Straßenjungenchor, Habanera, Seguidilla, Escamillos Lied und das Vorspiel zum vierten Akt darin, ferner einzelne Sätze aus Op. 22, der kleinen Orchestersuite, aus der (ersten) „L'Arlésienne“- und der „Roma“-Suite. Den Beschluß des Ganzen bilden drei Stücke aus der, in Deutschland verhältnismäßig seltener zu hörenden Oper „Die Perlenfischer“. Reineckes Übertragungen spielen sich wie Originale — das beste Lob, das ihnen wohl erteilt werden kann. Auch seine Transskriptionen des *Schubert*schen Fdur-Menuetts aus dem Oktett Op. 166 (Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1,50 M) ist ein vornehmes, klangfreudiges und vortrefflich spielbares Klavierstück geworden, das Vielen Freude machen wird.

Zu einem „Album international“ (2 M) vereinigten Gebrüder Hug & Co. in Leipzig und Zürich eine Anzahl von Klavierstücken, die schon früher in ihrem Verlage erschienen waren und sich auch bereits bewährt hatten. Die betreffenden Stücke von Bossi, Arensky, Huber, Ruthardt, Franck u. a. gehören sämtlich dem feinen Salongenre an und sind auch in ihrer nunmehrigen Neuerscheinung empfehlenswert. Sie sind durchgehends mittlerer Schwierigkeit und darum vielen Spielern ohne weiteres zugänglich.

Emil Sauers „Préludes passionné“ aus der „Modernen Suite“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2 M) ist ein wirkungskräftiges und virtuoses Salonstück, das vollentwickelte Technik erfordert und als Bravourstudie von hervorragendem Werte ist.

Instruktive Zwecke verfolgen die Sechs kleinen Vortragsstücke von **Nicolai von Wilm** (Schondorfs Verlag in Braunschweig, 1,20 M). Der bekannte Vielschreiber ist damit bei Op. 228 angelangt, weicht keinen Zoll von seinem hyperkonservativen Standpunkte ab und schreibt immer aufs neue alte Sachen. Die Stücke sind leicht zu spielen und können beim Unterricht verwendet werden.

Sehr hübsch sind zwei kleine und leichte Klavierstücke von **Amadeus Wandelt** (Gr. Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg); Charakterstück und Puppenpolka (je 80 Pf.), die allerliebst klingen und von sehr gutem und vorteilhaftem Klaviersatze sind.

Teilweise recht interessante Klaviersachen bringt (für die Firma Charles Avison, Ltd.) der Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel auf den Musikalienmarkt. Zunächst eine dreisätzige Miniatursuite in C dur von **York Bowen**. Am wertvollsten und anziehendsten darin sind wohl die beiden Ecksätze: die Humoreske ist im Hauptsatze ebenso pikant als kapriziös, im Mittelteile jedoch von sanfter, lyrischer Stimmung erfüllt und belebt. Ungemein originell ist ferner das Scherzo-Finale im $^4/_4$ Takte und besonders interessiert hier des öfteren die geistvolle rhythmische Behandlung der linken Hand. Der mittlere Satz der Suite, ein gefühlsschwärmerisches Notturno, entbehrt vor allem höherer Eigentümlichkeit in der melodischen Erfindung und die darin niedergelegten musikalischen Gedanken sind bei aller schönen Klangwirkung doch ziemlich unbedeutend. — Ein D dur-Präludium von **Felix Swinstrad** ist als förderliche und effektvolle Studie großen Stils zu betrachten und zu empfehlen; sie wird auch der stark in Anspruch genommenen linken Hand für spezielle Ausbildung der Geläufigkeit und Anschlagskraft die besten Dienste tun. — In stärkerem Grade begabt als seine vorgenannten Landsleute erscheint **Paul Corder**, dessen Neun Präludien allgemeine Aufmerksamkeit der technisch wohlgebildeten Pianisten beanspruchen dürfen. In diesen, dem Umfange nach beschränkten Kompositionen offenbart sich ein starker, vornehmlich aufs Persönliche gerichteter, mit kräftiger melodischer Erfindung gepaarter Sinn, besonders auch ein ausgesprochen männlich energischer temperamentvoller Zug. Ich kann diese sehr wertvollen Stücke, die so beredtes Zeugnis ausgesprochen künstlerischer Phantasie und bedeutender Schaffenskraft ablegen, nur angelegentlichst empfehlen. Eugen Segnitz.

Kloss, Erich, Richard Wagner in seinen Briefen (Bücher der Weisheit und Schönheit, herausgegeben von *Grotthus*). Stuttgart, Greiner & Pfeifer. Preis 2,50 M.

Unter der riesigen Wagnerliteratur beanspruchen die Briefe Wagners einen weiten Raum. Da gibt es Briefe an Liszt, an Uhlig, an August Röchel, an Mathilde Wesendonk, an Otto Wesendonk, Familienbriefe, Bayreuther Briefe usw. Aus ihnen und sonstigen Werken hat *Erich Kloss*, der bekannte Wagnerschriftsteller, eine Auswahl von Briefen getroffen, die gewissermaßen für den Handgebrauch oder sagen wir für den Familiengebrauch bestimmt ist. Es kommt dem Herausgeber hauptsächlich darauf an, der deutschen Familie durch diese Briefe einen richtigen Begriff vom Wesen Wagners zu geben, das von Haus aus durchaus nicht schroff und rücksichtslos ist, wie es sich im Kampfe oft gibt, sondern in erster Linie weiche Züge aufweist. Besonders interessant ist nach dieser Seite hin Wagners Brief an seine Mutter 1841, in dem er u. a. schreibt: „Ich bin gewiß keiner von den starren unbeugsamen Charakteren, im Gegenteil wird mir mit Recht eine zu weibliche innere Beweglichkeit vorgeworfen.“ Wagners Briefe, welche des Meisters erste Ehe zum Gegenstand haben, werden manche Leserin nachdenklich stimmen. Die Briefe, welche sich mit der Religion, Politik beschäftigen, von Musik, Musiker und Theater, Dichter und Dichtung, von Kunst und künstlerischem Beruf u. a. handeln, bieten eine reiche Gedankenfülle, welche den intellektuellen Hochstand Wagners bestätigen. Den Reiz solcher Brieflektüre können wir nicht besser als durch Wagners eigene Worte ausdrücken, der über seine Lektüre Schillerscher Briefe an Mathilde Wesendonk schrieb?: Unterhaltung mit solchen Leuten ist mir doch das Liebste und geht mir selbst über die Politik. Ich lese auch die kleinsten Billette mit Interesse; sie erst machen mich mit dem lieben Menschen leben. Und darauf kommt's einem immer an; man will ganz intim mit solchen Leuten reden. R.

Kloss, Erich, Wagner-Anekdoten. Aus den besten Quellen geschöpft. Berlin-Leipzig, Schuster & Loeffler.

Mit großem Vergnügen liest man in diesem hübsch ausgestatteten Büchlein. Redet es doch von einer sympathischen Seite Wagners, von der Heiterkeit seiner Seele, vom goldenen Humor. Ob der Hintergrund harmlose Kindergeschichten sind, ob ernste Lebensaufgaben mit seinen Äußerungen verknüpft sind, immer ist ein beweglicher Geist, der zu uns redet, und selbst an den humoristischen Reimereien hat man seine Freude, stammen sie doch von Wagner, dem Dichter des Nibelungenringes. Das Büchlein beweist von neuem, daß das Genie zeitlebens ein gut Stück Kind bleibt; es scheint, daß der, den sein Schaffen in die höchsten Höhen führt, durch einen ganz gewöhnlichen Purzelbaum sich hin und wieder seiner Erdenschwere bewußt werden muß. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XII. Jahrgang. 1907/08.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 7.
Ausgegeben am 1. April 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: „Stamitz oder — Monn?“ Von Hugo Riemann. — Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören. Von Elsbeth Friedrichs. — **Lose Blätter:** Richard Wagner und seine erste Gattin Minna, von Erich Kloss. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Hamburg, München; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

„Stamitz oder — Monn?“

Von **Hugo Riemann.**

Der erste Teil des neuesten Jahrgangs der Denkmäler der Tonkunst in Österreich[1]) führt den Neudruck des *Handl*schen Motettenwerkes weiter bis zum Schluß des zweiten Teils des Originaldrucks von 1586. Obgleich die drei bisher erschienenen Teile (VI[1], XII[1], XV[1]) zusammen nicht weniger als 173 zum Teil sehr umfangreiche Motetten enthalten, so fehlen doch noch 57 für die Zeit von Trinitatis bis Advent, um das de Tempore abzuschließen und ferner das ganze de Sanctis mit 144 Motetten. In meinem Handbuch der Musikgeschichte (II[1], S. 430 ff.) habe ich die hohe Bedeutung des *Jacobus Gallus* nachdrücklich hervorgehoben und begründet und kann nur wiederholen, daß ihm eine allererste Stelle neben Palestrina und Lasso gebührt. Das Opus musicum ist nicht nur ein reicher Schatz hoch wertvoller und meisterhafter Tonsätze zu 4—16 Stimmen sondern zugleich speziell eine förmliche Schule der mehrchörigen Schreibweise, deren verschiedene mögliche Kombinationen offenbar mit bewußter Absicht einzeln zur Geltung gebracht sind, besonders im ersten Teile des Werks. Der neue Band bringt auch in dieser Hinsicht wertvolle Ergänzungen, so ein 16stimmiges »Exeltatu Deo« (S. 71) das dreichörig ist (6 + 5 + 5 Stimmen), während das 16stimmige »Laudate Dominum in Sanctis« des ersten Bandes zweichörig ist (je 2 Soprane, Alte, Tenöre und Bässe in jedem der beiden Chöre). Daß Gallus in seiner Harmonik auffallend reich ist, dem modernen Geiste manchmal sehr nahe kommt, heben die Herausgeber mit Recht hervor.

Ein näheres Eingehen auf den Inhalt muß ich mir versagen, da besondere Gründe es nötig machen, mich ausführlicher mit dem zweiten Halbbande der Jahrespublikation zu beschäftigen, welcher Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750 bringt. Ein Extra-Vorwort des Leiters der Publikationen, Professor Dr. *Guido Adler*, zwingt diese 117 Seiten Musik einer sorgfältigen Prüfung zu unterwerfen, da Adler mit dem vollen Gewicht seiner offiziellen Persönlichkeit als o. ö. Professor der Musikwissenschaft dafür eintritt, mit dieser Veröffentlichung die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts in ein neues Licht zu rücken. Er tritt mir und meinen die Mannheimer Schule, voran *Johann Stamitz*, betreffenden Publikationen in schroffer Form entgegen mit der Behauptung (S. X):

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XV. Jahrg. I. Teil: *Jacob Handl (Gallus)* Opus musicum. III. Von der Charwoche bis zum Dreifaltigkeitsfest (excl.). Bearbeitet von *Emil Bezecný* und *Josef Mantúani*. — 2. Teil: Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750. Vorläufer der Wiener Klassiker: *J. A. Georg Reutter d. j.* 1708—72, *J. Chr. Wagenseil* 1715—77, *Georg Matthias Monn* 1717—50, *Matthaeus Schlöger* 1722—66, *Josef Startzer* 1727—87. Bearbeitet von Karl Horwitz und Karl Riedel. — Wien, Artaria & Cie., 1908.

»Die hier zur Veröffentlichung gelangenden und zum Teil genau datierten Werke, mit dem Jahre 1740 beginnend, **werfen die ganze Stamitz angedichtete ‚Vaterschaft' des neuen Stils über den Haufen.**« Kurz vorher auf derselben Seite sagt er: »Unter den in Mannheim weilenden Österreichern befand sich kein Schiller der Tonkunst, nicht einmal ein Künstler, der vollwertig neben dem bisher unbekannten ***Georg Matthias Monn*** steht, dessen Werke wir hier zum ersten Male kennen lernen. ***Monn* ist in der Tat der Bannerträger der neuen Kunst.**« Ferner (S. XI): »Von einer plötzlichen Umwandlung um 1750 durch einen einzigen Künstler kann gar nicht die Rede sein.« In einer Anmerkung daselbst behauptet Adler kurzweg, die von mir im Jahrg. VII² der Denkmäler der Tonkunst in Bayern aufgewiesene »Manieren« oder »Idiotismen« der Mannheimer Schule fänden sich geradeso wie die von mir den Mannheimern als original zugeschriebenen Qualitäten der Themen auch in den Werken der hier zur Veröffentlichung kommenden Wiener Meister, und der Text (das.) will auch die Kontrastierung der Stimmungen den Wienern zuweisen. Auch der Schluß der von den beiden Bearbeitern verfaßten »Einleitung« geht meiner »Flüchtigkeit« zu Leibe und behauptet kühnlich (S. XXVI): »Dieser neue Stil findet sich aber schon in der **älteren Wiener Schule** vor (und zwar ausgeprägter [!] als speziell bei *Richter* und *Filtz*) ... auch in Symphonien der älteren Wiener findet sich die **Bezeichnung crescendo** (und zwar z. B. bei *Wagenseil* und *Monn*)« und vorher (S. XXII): »**Mit Stamitz verglichen zeigt er *(Monn)* einen gediegeneren Stil und ein größeres Ausdrucksvermögen**«.

Nun — das sieht gewiß so aus, als wäre nicht nur ich mit meiner Wiederaufdeckung von Stamitzs Bedeutung gewaltig entgleist, sondern als hätten auch die Zeitgenossen Joh. Ad. Hiller, Ch. Burney, Dan. Schubart und die wenig spätern Zeugen seines Ruhmes E. Ludw. Gerber, Stef. Arteaga usw. sich in einem großen Irrtume befunden, indem sie Stamitz eine Epoche machende Bedeutung beimaßen, ihn statt für ein bescheidenes Talent zweiten oder dritten Ranges für ein Genie hielten. Ich will hier keineswegs von neuem mich über Stamitzs sensationelle Erfolge und ihrer Gründe auslassen; es ist ja nun einigermaßen durch Neudrucke dafür gesorgt, daß jedermann sich über seine prominente Eigenart leicht ein Urteil bilden kann; wohl aber ist es geboten, sich die hier erstmalig veröffentlichten Kompositionen von Georg Matthias Monn näher daraufhin anzusehen, ob dieselben wirklich soviel Selbständiges, Neuartiges aufweisen, daß man berechtigt ist, denselben mit solcher Emphase als den eigentlichen »Bannerträger der neuen Kunst« gegen Stamitz auszuspielen und fürderhin Stamitz ein bescheidenes Plätzchen in seiner Gefolgschaft anzuweisen.

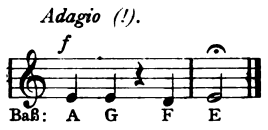
Hermann Kretzschmar hat erstmalig 1898 in der zweiten Auflage seines »Führers durch den Konzertsaal« (I. Bd. S. 47) von einer »Wiener Schule« vor Haydn gesprochen: »Niemand hat bisher die Sinfonien der Starzer, Aspelberger (lies: Asplmayer), Kohaut und der andern Vorgänger Joseph Haydns untersucht;« seine Vermutung, daß diese vorhaydnschen Wiener Sinfoniker der Sinfonie das Menuett eingefügt haben mögen, ist bereits vier Seiten weiter zur Gewißheit gediehen (S. 51): »Die Symphonie mit Menuett war (sic!) eine Eigentümlichkeit (!) der Wiener Schule.« Ein paar Jahre später (1900) taucht in der Dissertation eines Schülers von Kretzschmar (Detlev Schultz) erstmalig der Name *Monn* auf als Autor einer 1740 geschriebenen Sinfonie mit Menuett als 3. Satz (von mir S. XIV der Einleitung zur ersten Auswahl Mannheimer Sinfonien zitiert).

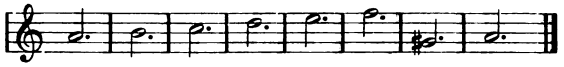
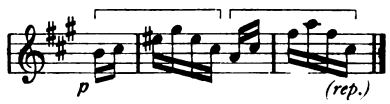
Diese Sinfonie von 1740 bildet nun den eigentlichen Angelpunkt der vorliegenden Publikation mit ihrer ausgesprochenen Tendenz, die Stamitz-Legende aus der Welt zu schaffen.

Wer ist dieser *Monn* und wie sehen seine Werke aus?

Die Feststellung der Personalien Monns stößt anscheinend auf kaum geringere Schwierigkeiten als seiner Zeit die von Johann Stamitz, besonders scheitert die Feststellung der ihm zuzuschreibenden Werke an dem leidigen Gebrauche der Zeit, die Namen auf den Titeln ungenau zu verzeichnen. Fatalerweise stehen neben *Georg Matthias Monn* zwei jüngere (!) Zeitgenossen, ein *Johann Christoph Monn* (oder *Mann*) und ein *Johann Matthaeus Monn*. Zwar sagt die Einleitung ausdrücklich (S. XX—XXI): »Für uns kommen derzeit für die vorliegende Publikation nur jene Kompositionen in Betracht, welche mit dem **vollen Namen** *Georg Matthaeus* (lies: *Matthias*) *Monn* gezeichnet sind oder von welchen es feststeht (NB.), daß sie vor 1750 komponiert sind.« Von den vier abgedruckten Monnschen Werken sind aber voll gezeichnet mit Georg Matthias Monn nur die autographe vom 24. Mai 1740 datierte Ddur-Sinfonie (S. 37 ff.) und die Adur-Triosonate mit französischer Ouvertüre (S. 60 ff.). Die Hdur-Sinfonie (S. 51 ff.) trägt in der Vorlage (laut Revisionsbericht!) nur die Signatur »*del Signre Monn,*« die letzte in Esdur (S. 68 ff.) ist gezeichnet »*del Sigre G. M. Monn*«, was genau so gut Giovanni Matteo Monn wie Giorgio Mattia Monn bedeuten kann. Beide kommen also »für die vorliegende Publikation« eigentlich gar nicht in Betracht, da für die Entstehung vor 1750 keinerlei Beweis erbracht wird. Wir werden Gründe kennen lernen, sie Georg Matthias Monn abzusprechen, obgleich sie für Stamitz Prestige gänzlich ungefährlich sind. Ähnliche Ungenauig-

keiten oder »Flüchtigkeiten«, die angesichts des ausgesprochenen Zwecks der Publikation nicht hätten unterlaufen dürfen, finden sich in den Angaben über die Lebenszeit Georg Matthias Monns. Die biographische Skizze aus der Feder von Alois Fuchs auf der Handschrift der Ddur-Sinfonie, verzeichnet laut Revisionsbericht: geb. 1720, gest. 1751; der Haupttitel des Bandes schreibt 1717(!) — 1750(!); Adlers Vorwort 1717 — 1777 (!!); die Einleitung normiert die Lebensgrenzen zwischen 1717 und 3. Okt. 1750 nach einer biographischen Skizze im Monatbericht der Gesellschaft der Musikfreunde vom Jahre 1832. Solches Charivari ist denn doch ein starkes Stück, wenn man bedenkt, was die Publikation beweisen soll! Doch mögen wohl die Herausgeber in der Freude über die großen Dinge, die sie gefunden, auf solche Kleinigkeiten keinen Wert gelegt haben. In der Tat kommt es in der Hauptsache darauf an, wie die mitgeteilten Kompositionen beschaffen sind, die den »Bannerträger der neuen Kunst« der Welt vorstellen, von dem es sich »von selbst versteht« (!) daß er eher als eine Art Vorgänger der Klassiker gelten kann als Stamitz (S. XXII).

Die Triosonate Adur (Ouvertüre, Andante, Menuetto mit Trio (!) und Schluß-Allegro) ist vielleicht noch älter als die Ddur-Sinfonie. Die Ouvertüre mit Fuge zeigt einen im kontrapunktischen Stile wohl erfahrenen Tonsetzer, die Grave-Einleitung hat sehr rein den Charakter wie ihn die deutschen Ouvertüre-Komponisten (Telemann, Förster, Fasch usw.) ausgebildet haben; die Fuge spielt sich flott ab, entbehrt aber gänzlich irgendwelcher innigeren Momente, wie sie bei Fasch und Förster nie, bei Telemann auch nur selten fehlen und stößt ab durch eine 18 Takte währende Verzerrung des Themas durch Verschiebung im Takt um ein Achtel, anfänglich sogar in Engführung einer zweiten Verschiebung um 2 Achtel, während die normale Gestalt ganz fehlt; dergleichen kann doch höchstens als ein sehr gewagter Witz passieren, an dem aber weder Spieler noch Hörer Freude haben, sicher nicht als Merkmal eines neuen Stils; vielmehr gehört es zu den Auswüchsen schulmäßigen Kontrapunkts. Bei weitem das Ansprechendste bietet von allen Monnschen Kompositionen des Bandes das nun folgende kleine Andante Amoll $^4/_4$ (das besser in $^2/_4$ umgeschrieben wäre, um seinen Miniaturstil mehr hervortreten zu lassen). Dasselbe ist ganz homophon, die 1. Violine hat von Anfang bis zu Ende allein die Melodie, die 2. Violine und der Baß markieren nur ganz leicht in kurzen Noten die Harmonie. Die Modulation des ersten Teils zur Parallele führt in der natürlichsten Weise zu einem *forte*-Abschluß von fesselnder Wirkung und die geschmackvoll veränderte Wiederholung der Schlußtakte zeigt ein bemerkenswertes Geschick in der Einführung von Innenpausen auf gute Taktteile in der Melodie, das in der Tat *Stamitz* nahe kommt. Der zweite Teil (eine Reprise ist nicht vorgesehen) nimmt diese durchbrochene Manier auf und steigert sie noch weiter; auch er erreicht zweimal ein wirkliches Forte (doch ohne daß ein cresc. vorgeschrieben ist). Auf die Melodieführung des Anfangs kommt der zweite Teil nicht zurück, repräsentiert also eine zweiteilige Liedform embryonaler Art, wie sie bei Corelli das gewöhnliche ist. Ganz altväterisch ist das Ausmünden des Sätzchens in die typische Halbschlußformel (phrygisch):

Der Satz ist aber wirklich hübsch und innig empfunden; freilich darf man ihn nicht mit den besten langsamen Sätzen Stamitzs vergleichen, wenn man ihn nicht zu einem zierlichen Nippes herabdrücken will. Immerhin gibt er aber neben den Trios Glucks von 1746 einen weiteren Anhaltspunkt dafür, daß der individualistische Stil im Anzuge ist. Von einem »größeren Ausdrucksvermögen« als dem Stamitzs zu reden, wäre aber eine arge Übertreibung.

Auch das Menuett (3. Satz!) in Adur steht den Stamitzschen im Charakter nahe und kann als Beweis gelten, daß dieser (später besonders auch von Mozart gepflegte) Typus des Menuetts »österreichisch« ist; die vielen unruhigen Triolen des ersten Teils entstammen aber dem älteren Menuetttypus (kommen jedoch auch noch manchmal bei Stamitz vor). Das Trio (Amoll) geht mit possierlicher Grandezza etwas alt-altväterisch einher nach Art einer Chaconne mehrmals das Thema kontrapunktierend (in der Mitte in Cdur):

Der Schlußsatz Allegro assai $^3/_8$ verläuft frisch und munter, führt zwar mehrmals die beiden Violinen unisono, zeigt aber wirklichen Humor; hervorgehoben sei das Auftreten der im Auftakt einsetzenden Harmonie (S. 67 oben):

Auch sind mehrfache geschickte Durchbrechungen der strengen Symmetrie (Viertaktigkeit) zu konstatieren. Das alles sind aber freilich Dinge, die auch viel früher vorkommen. (Schluß folgt.)

Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören.[1]

Von **Elsbeth Friedrichs.**

I.

Vom Wert des Kindergesanges.

Von allen Künsten haben bisher — schon seit der Entwicklung unseres Volksschulwesens — nur zwei eine grundsätzliche Bedeutung im allgemeinen Unterrichtsplan von den untersten Klassen an gehabt: Die Dichtkunst und die Musik in Form der Singkunst. Die letztere umsomehr, als sie außer ihrem eigenen Wert zugleich ein Gefäß bildete, fromme und patriotische Gefühle darin zu fassen. Verdanken wir doch der Musik als dienender Kunst überhaupt zunächst ihre Einführung in Schule und Haus. Es galt Freuden- und Trauerfeste zu feiern mit musikalischer Begleitung, es galt gottesdienstliche Handlungen zu beleben durch Orgelspiel-, Antiphonen- und Gemeindegesang, und es galt den Kindern gesungene Texte einzuprägen. Daneben hat man zwar auch den Chorgesang von Volksliedern programmäßig in den Unterricht aufgenommen; trotzdem ist die Gesangskunst als solche dem Kinderherzen noch fremd geblieben, so fremd wie die bildenden Künste. In der Theorie ist das Dogma von der Erziehung durch die Kunst zum wahren Menschentum schon seit einem Jahrhundert gepredigt und aufgenommen worden; in der Wirklichkeit aber regen sich erst jetzt die ersten Anfänge, die Kunst in das Leben des Kindes prinzipiell einzuführen.

Können wir auch nicht in Abrede stellen, daß es unter den Erwachsenen, auch der sogenannten gebildeten Klassen viele Menschen gibt, die der Kunst verständnislos und sogar verneinend gegenüberstehen, so würde es doch schwer fallen, kunstfeindlich geartete Kinder zu finden; denn der Kunsttrieb gehört zum Menschentum, und er ist bei jenen Kunstgegnern nur durch falsche Erziehungsmaximen unterdrückt worden. Unsere Kinder spielen alle, sie spielen mit dem Feuer und der Intensität, wie nur der angeborene Trieb es vermag. Ungebunden und oft in wilden, ursprünglichen Erscheinungen zeigt sich die Phantasie im kindlichen Spiel. Was der Erfahrungs- und Anschauungskreis an Weite und Mannigfaltigkeit entbehrt, das ersetzt der üppige Trieb durch groteske abenteuerliche Gestaltungen, durch Naturwahrheit der Gefühlsäußerung. Niemand wird die tollen Sprünge eines im Freudentaumel befindlichen temperamentvollen Kindes für eine mimische Darstellung hinnehmen, und doch feiert hier die Orchestik ihre ersten Kundgebungen. Niemand mag das tolle Jauchzen und wilde Geschrei der Kleinen für Gesang ausgeben, und doch enthält dieser spontane Ausdruck der Kleinen musikalische Betätigung.

„Die Kinder wollen Skandal machen, sich austoben." sagen diejenigen resigniert, denen der Lärm auf die Nerven fällt und nehmen das Unabänderliche hin in der Zuversicht, daß Zeit und Gesittung all das wilde Gestürm schon in die ruhigen Geleise der Alltäglichkeit lenken wird. — Aber warum denn nicht lieber diesen Gefühlsüberschwang der jungen Seele in schöne Formen bannen, noch ehe dieser zerstörende, kraftvergeudende Ungestüm ausbricht?

Aus Geschrei hat sich in der Geschichte des Menschengeschlechts die Singkunst entwickelt. Bezaubert lauscht das Naturvolk den nie gehörten holden Klängen, hält sie fest im Gedächtnis und ahmt sie nach. Sogar die Tierwelt steht unter dem Einfluß musikalischer Klänge. Ebenso auch schon der Säugling. Wohl beruht diese Wirkung auf sinnlichem Reiz, sie ist ein physiologischer Vorgang; aber dieser Eigenschaft ist ja gerade die Unmittelbarkeit musikalischer Wirkungen zu verdanken. Der zwiefache Wert der Tonkunst — einmal als einschmeichelnder Sinnenreiz und zweitens als geistig belebte, hochentwickelte Kunst — gibt ihr die eigentümliche und universelle Stellung im Leben des Menschen von der Wiege bis zur Bahre.

Sanft einlullende, in gleichen Rhythmen erklingende Töne vernimmt das Kind in der Wiege und schlummert in halbbewußtem Wohlbehagen ein. Das ist nur ein nervenberuhigender Eindruck. Andersartig ist die Wirkung, wenn das Kind der Mutter im Schoße liegend, wachenden, offenen Auges ihrem Liede lauscht; und erklingt einige Monate später ein Tanz in der Nähe des Kindes, so erwacht seine Lebenslust, es jauchzt und beginnt mit Kopf und Gliedern nach dem Takt zu hüpfen. Auch diesen Zustand teilt es unter der Wirkung der Musik noch mit dem Kakadu, der mit der gleichen Lebhaftigkeit auf einen vorgespielten Tanz reagiert, indem er genau taktmäßige Bewegungen mit dem Kopfe macht, solange das Musikstück erklingt.

Diese rein physische Lust beim Anhören von Musik zeigt das Kind noch lange; wer kann den Zeitpunkt genau angeben, wann bei jungen Wesen gewisse Eindrücke die Bewußtseinsschwelle überschreiten! Die Individualität spielt da auch eine bedeutende Rolle.

Darum lasse man sich nicht beirren, auch nicht

[1]) Hiermit beginnt eine Reihe von Aufsätzen, welche den ersten Gesangunterricht zum Gegenstand hat. Nicht nur Gesanglehrer, sondern auch Eltern werden mancherlei Anregung daraus empfangen. Die betreffenden Artikel sollen später in einer Broschüre vereinigt werden. D. Red.

durch scheinbare Gleichgültigkeit auf seiten des Kindes. Man singe ihm unentwegt Töne, reine Intervalle, Tonleitern, Melodien und Dreiklänge vor, mit und ohne Text. Das Ohr nimmt die musikalischen Verhältnisse sicher auf. Kann der Mensch einmal musikalisch hören, so hat er die wichtigste Elementarstufe zur musikalischen Genußfähigkeit betreten. Freilich ist damit keineswegs behauptet, daß das musikalische Talent lehrbar sei. Weder den Schöpfergeist noch die Kongenialität können wir unseren Kindern einpflanzen; aber die harmonische Ausbildung ihres gesamten Organismus sind wir ihnen schuldig. Durch die systematische Bildung des Gehörs haben wir unserem Kinde ein allgemeines musikalisches Rüstzeug gegeben, mehr können wir in den ersten Lebensjahren nicht tun.

Dann — sagen wir im dritten bis fünften Jahre, mit individueller Einschränkung — können wir uns der vorsichtigen Schulung des Stimmorgans zuwenden. In unserer Zeit klingt es wohl fast noch abenteuerlich, von Stimmbildung, Atemgymnastik und phonetischer Schulung bei Kindern zu reden, die noch kaum sprechen können; aber sehen wir uns doch einmal das Tatsachen-Material auf diesem Gebiete an.

Zunächst sei auf die zahlreichen Musik-Dynastien bei uns und anderen Völkern hingewiesen. Scheinbar haben wir da das musikalische Genie erb- und eigentümlich. Scheinbar; denn beschäftigt man sich eingehender mit diesen Familien, so sieht man, welchen großen Anteil an der Fortpflanzung musikalischer Leistungsfähigkeit die ausgezeichnete von frühester Kindheit an geübte methodische Musikpflege hatte. Warum hören wir so wenig von Maler-, Architekten- oder Bildhauerdynastien? Warum stehen die Fichte, Hegel, Newton, Darwin als einsame Sterne inmitten ihrer Familien? Weil eben nur die musikalische Atmosphäre vermöge ihrer physiologisch wirkenden Kraft den alles durchdringenden Einfluß hat, dem sich die Kinder am wenigsten entziehen können. Frage man auch bei den berühmten Lehrern der Gesangskunst an, wo die Wurzeln ihres Könnens und Wissens liegen, wann sie Musiker wurden, z. B. bei Manuel und Pauline Garcia, bei Clara und Marie Wieck, bei Josefine Lang — der von Mendelssohn so bewunderten Lieder-Sängerin, bei Julius Stockhausen, dessen in der Widmung zu seiner „Gesangs-Methode" mitgeteilten Kindheitserfahrungen Antwort geben mögen, da er auf ähnliche Art wie seine berühmten Kollegen die ersten musikalischen Anregungen empfing. Er sagt:

„Du warst es, (seine Mutter) die zuerst durch den Zauber deines Tones in mir den Sinn für Tonschönheit, für eine deutliche, durchgeistigte Aussprache, für einen seelenvollen Vortrag, als ich noch ein Kind war, wecktest. Noch tönt in meinen Ohren der Klang dieser Engelsstimmen, als du mir — kaum zählte ich drei Jahre — ein Bettelliedchen .... vorsangst und mich lehrtest. Nie satt, es zu hören, wiederholte ich stets mein „encore", bis ich es selbst nachsingen konnte .... An deinem absolut reinen Tone bildete sich früh mein Ohr, an der Mutter Stimme meine Stimme ...."

Die völlige Verschmelzung von Wort und Ton ist nur denen erreichbar, die singend — nach den Gesetzen der Schönheit — groß geworden sind, und nur das ist eigentlich Gesang. Ebenso werden auch nur diejenigen eine völlige Leistungsfähigkeit und absolute Herrschaft über ihre Respirationsorgane — die Windlade der vox humana — gewinnen, bei denen sich die Atmungswerkzeuge wachsend ausgebildet haben. Dieser in früher Kindheit beginnenden Übung haben ja auch die alten italienischen Sopran- und Altsänger ihr an Wunder grenzendes gesangliches Können und auch ihren vorzüglichen Gesundheitszustand bis ins hohe Alter zu verdanken.

Wir haben unsere Beispiele nur aus den Kreisen der Berufsmusiker genommen, es soll aber keineswegs damit gesagt sein, daß solche frühe Pflege des Kindergesanges immer zum Künstlertum führe, davon sind wir noch weit entfernt, auch wenn wir als Kinder schon ein- und mehrstimmig schön singen können. Die höhere Ausbildung der Sänger — und Redner — kommt erst einem späteren Alter (nach der Mutation) zu. Wir haben hier nur den Kindergesang innerhalb der ihm von der Natur festgesteckten Grenzen im Auge.

Dieser Grenzen nicht zu achten machen Einsichtige dem Schulgesangs-Unterricht zum Vorwurf. In gewissen südlichen Kurorten für Hals- und Lungenleidende wird sehr häufig von ärztlicher Seite Klage erhoben gegen diesen Schulgesang, der besonders bei disponierten Kindern die erste Ursache der langsam sich entwickelnden Krankheit sei. Italienische Ärzte führen nicht selten den Überfluß an guten und gesunden Stimmen und Lungen unter ihren Landsleuten auf das Fehlen des Schulgesangs-Unterrichts zurück.

Ein Schulgesangslehrer soll nicht allein Musiker und Pädagog sein, es ist auch notwendig, daß er den kindlichen Organismus kennt und berücksichtigt, daß er nicht allein bei der Verteilung seiner Sängerinnen das Gelingen des aufzuführenden Werkes, sondern vor allem die Natur der Stimmen ins Auge faßt, daß er die Begabten nicht überanstrengt, während die weniger Geschickten hinter jenen zurückstehen und gar nichts lernen, daß er der physiologischen Individualität Rechnung trägt und durch vorsichtige sach- und fachgemäße Behandlung die jungen Stimmen seiner Sänger zu dem möglichen Maß von Leistungsfähigkeit heranbildet. Ob dies in wöchentlich zweistündigem Unterricht bei überfüllten Klassen und oft zu einer Zeit, in der die Schüler schon matt und abgespannt sind —

ob dies unter so erschwerenden Umständen möglich ist, mag eine Frage für sich bleiben.

Durch diese kurzen Andeutungen sind die Grenzen, innerhalb deren sich der Kindergesang stimmlich zu bewegen hat, schon bezeichnet; bei systematischer Behandlung werden sie sich als sehr ausdehnungsfähig erweisen; denn das Organ bildet sich ja nur durch die Tätigkeit.

Das Stimmchen eines gesunden vierjährigen Kindes hat die Fähigkeit, sich im Umfange des Tetrachords z. B. e^1, f^1, g^1, a^1 — Stimmlage individuell verschieden — melodisch hin und her zu bewegen, wobei sich am besten die Silbe la—la—la zum Träger des Tones eignet, ein Jahr später wird der Umfang sich schon auf ein Hexachord erstrecken und von da aus nach und nach die Weite der diatonischen Tonleiter erreichen.

Natürlich lernt das Kind zuerst nur durch Nachahmung, und da Kinder so scharfe Beobachter sind, so kann die Sorgfalt, mit der die Mutter diese Übungen vormacht, garnicht groß genug sein. Musikalische Reinheit und Zartheit des Tones, einschmeichelnder Klang, klare, deutliche Aussprache der Silben und Worte, Ruhe der Körperhaltung und des Atems sind die Bedingungen dieser mütterlichen oder schwesterlichen Mustervorträge.[1]) Reine Luft, Harmonie und Ruhe der Umgebung und vernünftige, nicht beengende Kinderkleidung sind die äußeren Voraussetzungen. Wann, wie oft und wie lange andauernd diese Übungen zu befürworten sind, das muß sich nach Lust und Stimmung der kleinen Zöglinge richten. Leicht ist die Stimme zu ermüden, das zu viele Singen hintereinander fördert weder Kinder noch Erwachsene; aber drei- oder viermal täglich eine viertel, später auch wohl eine halbe Stunde kann wohl jede Mutter, die in der Lage ist, ihr Kind sorgfältig zu erziehen, diesen musikalischen Lektionen zuwenden. Für das Kind sollen sie den Charakter heiteren, schönen Spiels niemals verlieren, mit Konsequenz, aber ohne Strenge und Zwang, den kindlichen Geist zur Erkenntnis des natürlich Wahren und Schönen zu führen, ist ihr Zweck.

Die Singkunst ist vielgliedrig, wie alle künstlerischen Disziplinen, sie spielt in Nachbargebiete hinüber und ihre Erfolge sind darum zugleich ein Förderungsmittel für andere Fächer menschlicher Bildung. Wie selten findet man z. B. eine schöne deutliche Aussprache, wie hebt eine solche die Ausdrucksfähigkeit menschlicher Rede! Die Sprechwerkzeuge sind eben nicht von Kindheit auf mit bewußter Absicht ausgebildet.

„Wer denkt denn auch daran?“ wird man einwenden. Beim Gesange kann aber die Sprache nicht ignoriert werden, ihre schrittweise Ausbildung ist ebenso notwendig, wie die Schulung der Stimme selbst. Wie diese vom einzelnen Ton zu melodisch gebundenen Tonfolgen aufsteigt, so die Sprache vom Vokal und Konsonanten zur Bildung von Silben, Wörtern, Sätzen, die erst dann zur wohlklingenden ausdrucksvollen Äußerung sich gestalten werden, wenn sie in geordnetem Lehrgang nach phonetischen Gesetzen geregelt sind.

Ein Kind, das solcherart singend sprechen lernt, gewinnt eine gewisse Anmut der Rede, und es dringt auch in den Geist dessen, was ausgedrückt werden soll, mit hellerem Verständnis ein. Wer es noch nicht weiß, wie die musikalischen Formen den Geist der Sprache lebendig machen, der vergleiche doch einmal gesungene mit gesprochenen Kinderliedern aus den Taubert'schen oder Reineck'schen Liederschätzen oder auch aus dem Volksliedervorrat. Welch ein Reichtum an schönen Ideen wird den Kindern durch diese Texte überliefert, wenn sie von den ersten Lebensjahren an zum schönen und richtigen Gesange regelmäßig angeleitet werden. Da reicht ja unser Vorrat für die Kinderjahre kaum aus, während bei dem gegenwärtigen Stand der Dinge nur ein Minimum unserer Volksliederschätze in den geistigen Besitz der Jugend übergeht. Progressiv geordnete und für den häuslichen Gebrauch mit Erläuterungen versehene Kinderlieder-Sammlungen wären eine gute Gabe auf dem Büchermarkt, für die erste Stufe freilich — im Umfang von 4—5 Tönen und mit einfachster Rhythmisierung — würde die Sammlung klein ausfallen, aber da lernte ja auch ein Kind lange an einem Liede. Auch schon diese ersten Liedchen sollen nicht etwa, wie es häufig geschieht, in hohen und tiefen Tönen gesprochen, sie sollen wirklich gesungen werden, die Freude am Text soll ebenso groß sein wie die Freude am musikalischen Wohlklang. Um den Vortrag zu beleben, lasse man das durch den Text Ausgedrückte mimisch darstellen; aber nur hin und wieder, damit der Zögling nicht in den Zustand mancher Opernsänger gerate, die im Konzertsaal den Schauspieler vom Sänger nicht mehr zu trennen vermögen.

Teilweis wird dieser letzte pädagogische Fingerzeig schon instinktiv von den spielenden Kindern befolgt. Auf Spielplätzen, im Garten, auf der Straße, überall wo Kinder zur Kurzweil beisammen sind, drehen sie sich singend im Kreise. Die Mehrzahl bildet den Chor, während einzelne den Sologesang mit mimischer Darstellung führen. „Ringel, Ringel, Reihe, Kinder sind der dreie . . .“ und „Herr Bauer hast du Geld . . .“. Da haben wir das Spiellied. Als wilde Schößlinge sind das ganz nette Unterhaltungsspiele, aber ohne tieferen Wert und ohne Folge. Trotzdem sie gesungen werden, fehlt ihnen das musikalische Element; denn sonst müßten sich Fäden von ihnen hinüberspinnen in die häusliche Musikübung, was nicht der Fall ist. Diese mechanisch ausgeführten musikalischen Spiele

[1]) Das weibliche Organ steht dem Kinde am nächsten.

werden sich zu geistbelebenden, herzerquickenden Darstellungen, zu wohlorganisierten Chören gestalten, wenn der Kindergesang in der angedeuteten Weise eine geregelte Pflege erfährt, sie werden sich mehren auf Kosten roheren Zeitvertreibs, der bei erhöhtem künstlerischen Bedürfnis immer mehr schwinden muß. Verschwinden würde auch das häßliche, ohrenzerreißende Kindergeschrei und sich mehr und mehr melodisch umgestalten.

Die Jugend will singen, sie sucht sich im Alter des Jünglings und der Jungfrau Gesangsunterricht zu verschaffen. Dabei zeigt sich dann gewöhnlich, daß die Stimme noch ganz roh und ungeschickt, daß das Ohr durch schlechte Musik verdorben, daß ein geregeltes und gesundes Atmen eine terra incognita ist. Das Letzte — eine scheinbar so unbedeutende Nebensache — kann häufig gar nicht mehr erreicht werden, namentlich nicht bei jungen Damen! Die können das notwendige Tiefatmen ihrer Tonbildung nicht mehr zu Grunde legen, sie haben es nie geübt und haben auch noch ihren Körper für so natürliche Gymnastik verdorben durch das Tragen ungesunder, einengender Kleidung und durch andere Dinge. —

Noch einmal: Die elementare Schulung von Gehör, Stimme und Sprache ebensowohl wie eine rationelle Atemgymnastik gehört in die Kinderstube. Zwei- und mehrstimmiger Gesang, sowie das Singen nach Noten sollte in der Schule gelehrt, kann aber auch erfolgreicher zu Haus gelernt werden. Wir sind diese musikalische Erziehung unseren Kindern schuldig; erst dann wird sich durch die Erfolge die individuelle, musikalische Sonderbegabung feststellen lassen, erst dann läßt sich mit Sicherheit konstatiersn, welche Kinder aus gänzlichem Mangel an Talent (und es werden ihrer sehr wenige sein) vom Unterricht in der Instrumentalmusik auszuschließen sind, und auf welches Spezial-Instrument den einzelnen Zögling Geschick und Neigung hinweist.

Leitfäden zur Bildung von Kinderstimmen fehlen noch. Da bleibt für Mütter und noch nicht erfahrene Erzieher nichts übrig, als sich etwas Kenntnis zu verschaffen von der Eigentümlichkeit des kindlichen Organismus und fleißig die Natur zu beobachten, mit größter Vorsicht die Neigung der Stimme kennen zu lernen und darauf einzugehen. Man hole sich oft Rat bei Sachverständigen oder stelle sich, wenn es gar nicht anders geht, unter Oberleitung eines Sachkundigen. Das aber muß betont werden: einiges Geschick und Sachkenntnis vorausgesetzt, sind Mutter und Vater immer die besten Lehrer für den Gesangsunterricht in der Kinderstube.

„Auf dem Papier gestaltet sich das Theoretisieren immer recht vielverheißend", höre ich den Leser sagen „bei der Umsetzung in die Praxis sieht die Sache anders. Auch sind doch wirklich viele Eltern ganz unvermögend, diese Aufgabe durchzuführen."

Nun wohl! für solche Fälle könnte es Institutionen geben, die den Kindergesang in der angegebenen Weise pflegen und fördern. Wenn dann einmal diese kleinen Mädchen und Knaben selbst Mütter und Väter geworden sind, werden sie schon besser für diese Aufgabe gebildet sein. Der musikalische Kindergarten, mit dem man schon Versuche gemacht hat, konnte wegen seiner ganz andersartigen Prinzipien auf diesem Gebiete nicht zu befriedigenden Erfolgen führen. Besser scheint sich der „Kinderchor" zu bewähren.

Wie die Leitung eines Kinderchors zu handhaben wäre, wie er die musikalischen Kräfte der Kleinen zur Betätigung erweckt und zur Entwicklung bringt, dies soll im folgenden aus der Erfahrung mitgeteilt werden.

Lose Blätter.

Richard Wagner und seine erste Gattin Minna.

Von Erich Kloss.

I.

Ein erschütterndes Buch ist vor kurzem erschienen. Der Titel lautet: Richard Wagner an Minna Wagner (Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig). In nicht weniger als 269 Briefen tritt uns hier die herbe Tragik der unglücklichen ersten Ehe des Künstlers deutlich vor Augen.

Wohl wufste man, dafs tiegehende Wesensunterschiede die Führung einer dauernd glücklichen und ruhigen Ehe zwischen Richard Wagner und seiner ersten Gattin Minna unmöglich gemacht hatten. Dafs aber Wagner eine wahrhaft übermenschliche Geduld, eine staunenswerte Herzensgüte und den vornehmsten, edelsten Hochsinn bewiesen hat gegenüber der absoluten Verständnislosigkeit und den ewigen Vorwürfen der unglücklichen Frau, — das konnten selbst die Eingeweihten in diesem überzeugenden Mafse, wie es sich jetzt offenbart, nicht vermuten!

Der Sinn für ein ruhiges Familienleben, für die Wohltat eines beglückenden Heims, worin er unabhängig von allem Weltlärm und aller Weltgunst und Ungunst einzig seine Werke schaffen könnte, ist bei Wagner so scharf ausgeprägt, dafs er ihm genügt, um zu glauben, alle Gegensätze überbrücken zu können. Er liebt diese Frau, deren Los er in leidenschaftlicher Unbedachtsamkeit als Dreiundzwanzigjähriger an das seine gekettet hat: sie mufs immer um ihn sein; denn ohne sie scheint ihm sein Heim öde. Als sie im Sommer 1842 im Bade Teplitz weilt, schreibt er von Dresden (Brief 3): „Liebe Minna, wir dürfen uns durchaus nicht auf lange Zeit trennen, das fühle ich nun wieder von neuem tief und innig. Was Du mir bist, kann mir eine ganze Residenz von 70000 Einwohnern nicht ersetzen...

Kommt der Abend und finde ich Dich nicht zu Hause, so widert mich alle Häuslichkeit, die mir doch sonst so wohltätig ist, heftig an, und was ich aufser dem Hause finde, ist wahrlich nicht imstande, mich nur um eine Minute zu entschädigen." Von Berlin aus 1847 (Brief 24): „Meine Heimat bist Du und unser kleiner Hausstand; ich weifs nichts in der Welt, was da entschädigen könnte!... Vor Wehmut mufs ich oft laut weinen, wenn ich an zu Hause denke! — Heimat! Heimat! Das geht nun einmal über Alles!"

Auch Frau Minna hing an dem Heim; man weifs, dafs sie es nie überwinden konnte, dafs die Stürme der Revolution 1849 der sozialen Existenz des Gatten ein Ende bereiten mufsten. Aber schon früher (1844) scheint eine gewisse Gleichgültigkeit oder besser Bequemlichkeit bei ihr vorhanden gewesen zu sein, die sie gegenüber dem Wirken des Gatten bewies. Zur Charakterisierung der Beziehungen in dieser ersten Zeit der Ehe mag ein Brief dienen, den Wagner anläfslich der Erstaufführung des „Holländers" aus Berlin an seine trotz seiner Bitten in Dresden zurückgebliebene Frau richtete. Dieser Brief sei hier (mit freundlicher Bewilligung der Verlagshandlung) ganz wiedergegeben:

„Berlin, 8. Januar 1844.
Morgens früh um 7 Uhr.

Gott weifs, ob Du diesen Brief erhalten wirst, liebe Minna, oder Du wirklich meinen gestrigen Brief noch zeitlich genug erhieltest, um Dich hierher auf die Reise zu machen. Jedenfalls schreibe ich, weil ich wenigstens auf diese Weise mich mit Dir unterhalten will. Gestern ging ich spät nach Mitternacht zu Bette, und um 5 Uhr heute früh liefs ich mir Licht anzünden und einheizen, da ich nicht länger schlaflos liegen konnte. Siehst Du, wärest Du dagewesen, wir hätten die ganze Nacht miteinander geplaudert — so war ich allein! Gott, was erlebt man nicht alles an so einem Abend wie gestern! Was ist nicht alles in mir vorgegangen! Es war einer der entscheidungsvollsten Abende für mich. Denke Dir, ich trete mit dieser phantastischen, gänzlich von allem jetzt Gehörten und Gewöhnten verschiedenen Oper, die vom Anfang herein so wenig Verlockendes und Belohnendes bietet, vor ein mir wildfremdes Publikum! Ich empfand dies deutlich: da war mir kein einziger aus diesem Publikum persönlich befreundet, niemand im voraus für mich eingenommen. Mit gewöhnlicher kalter Neugier sitzt alles da und denkt: Na, was wird denn das für ein Ding sein, der fliegende Holländer? Nach der Ouvertüre rührte sich keine Hand; mit gespannter Neugier und Verwunderung hört man dem melancholischen ersten Akt zu, ohne zu wissen, wofür man sich entscheiden soll; mit Mühe wird der Sänger hie und da ein wenig belohnt — kurz, ich werde meiner Lage inne, verzweifle aber nicht, da ich sehe, dafs die Aufführung aufserordentlich gut geht. Der zweite Akt beginnt, und allmählich überzeuge ich mich, dafs ich meinen Zweck erreicht habe: ich habe das Publikum umsponnen und durch den ersten Akt in die seltsame Stimmung versetzt, die es fähig macht, mir nun überallhin zu folgen, wohin ich will. Die Teilnahme steigt, die Gespanntheit geht in Aufregung, in Exaltation — in Enthusiasmus über, und noch ehe der Vorhang fällt, feiere ich einen Triumph, wie er gewifs nur wenigen zu teil geworden ist. Ich habe noch nie, selbst in Dresden beim „Rienzi" nicht, einen solchen dauernden Ausbruch des Enthusiasmus gesehen und gehört, wie er sich hier kundgab, nachdem der Vorhang fiel: — man sah und hörte es, dafs von all' den versammelten Menschen, vornehm und niedrig, Prinz, Fürst und Bettler, nicht ein einziger war, der nicht laut schrie und tobte. Als ich endlich mit den Sängern erschien, denke ich, das Haus bricht zusammen!

Mit dem letzten Akt hatte ich nun leichtes Spiel: die Szenerie ging und wirkte vortrefflich; alles ging und spielte sich sehr rasch und kam überraschend schnell zum Schlufs, der sehr gut dargestellt wurde. Noch lange, ehe der Vorhang fiel, brach der Jubel von neuem los und tobte eine Ewigkeit, ehe ich mich aus dem Orchester herauswinden und mit den Sängern, die meiner wiederum harrten, hervorgehen konnte. — Kurz, mein liebes Weib, ich habe einen merkwürdigen Triumph erfochten: nur derjenige weifs das Aufserordentliche und sonst noch nicht Dagewesene meines hiesigen Sieges zu würdigen, der genau alle Umstände, den jetzigen Umstand unserer Opern, das gänzlich Abweichende und Befremdende meiner Richtung in diesem Holländer zu erwägen imstande ist. — Die Aufführung war hinreifsend schön — alle sangen und spielten wie die Götter, — ich hätte sie auffressen mögen — die Marx hatte mich ganz verdreht gemacht: erwartete ich mir von einem wenig, so war es von ihr — und wie hat sie meine Erwartungen getäuscht und übertroffen! Ich sage Dir nichts mehr, als — so toll es klingt — die Devrient wird einen schweren Stand haben. — Die einzige Möglichkeit, mich nach der Vorstellung etwas auszusprechen, gab mir die Devrient: einige Stunden vor dem Theater schickte sie schon nach mir — ich traf sie mit ihrem Liebhaber zusammen. Wie sie nun ist, in aller ihrer Ungezogenheit erfreute sie mich doch sehr durch ihre Teilnahme. Nach der Vorstellung war ich noch eine Stunde bei ihr: sie hatte mit mir gelitten und gejubelt und war hocherfreut über den Erfolg. Als ich dann in meinem Gasthof ankam, empfing mich der Wirt mit einer Gratulation; die Gäste hatten schon Lärm geschlagen und ihren Enthusiasmus ausposaunt. Wärst Du nun dagewesen! Geh, soll ich Dir nun nicht böse sein? Nun safs ich die Nacht im Bett allein und laberte mit mir selbst.

Heute bin ich bei Meyerbeer, morgen bei Küstner zu Tisch. Meyerbeer habe ich nach der Vorstellung noch nicht wieder gesehen. Der König war anwesend, und jemand, der ihn immer beobachtet hatte, versicherte mich, es habe ihm ungemein gefallen. Mendelssohn, bei dem ich auch einmal zu Tisch war, hat mich recht erfreut: er kam nach der Vorstellung auf die Bühne, umarmte mich und gratulierte mir sehr herzlich.

Donnerstag komme ich in Dresden an.

Adieu! Du garstiges Weibel! Wenn ich Dir böse bin, so sei Du mir deshalb nicht böse, es ist ja blofs, weil ich Dich so liebe!

Grüfse schön den Beistand! Lebe wohl! Bald bin ich wieder bei Dir! Dein Richard."

Man ersieht hieraus, wie innig der junge Künstler an seinem Weibe hängt, die im Beginn der Ehe in Riga, auf der Seefahrt und zumal in Paris so Schweres mit ihm getragen; wie er sie so gern zur Teilnehmerin an seiner Freude und an seinem künstlerischen Streben zu machen sich bemüht. Auch später berichtet er ihr auf das genaueste von seinen Erlebnissen und Erfolgen; während die Erörterung künstlerischer Probleme und des Wesens seiner Kunst ganz ausbleibt, da Minnas Natur und Intellekt nicht fähig waren, den Spuren des Genius zu folgen.

Aber die Sehnsucht nach dem Heim spricht laut und deutlich aus allen Briefen und zu allen Zeiten. Von Bordeaux aus schreibt er 1850 (Brief 35) nach Zürich, wo Wagner und seine Gattin sich nach den Dresdner Stürmen im Exil angesiedelt hatten: „Trotz aller Freude, die ich jetzt genieſse, sehne ich mich doch von ganzem Herzen nach Dir und dem Hause zurück. Glaub' mir: ich kenne nun kein Glück, als mit Dir in unserer kleinen Häuslichkeit ruhig und zufrieden leben zu können; daſs ich jetzt hoffen darf, Deine Sorgen beschwichtigt zu sehen, Lebensmut und Heiterkeit in Dein Herz — ja in Deinen Körper wiederkehren zu sehen, — das ist es, was mich selbst wieder gesund und glücklich macht!"

Ähnlich klingt es aus ungezählten Stellen der 269 Briefe! Und wie lohnte diese Frau den ausgesprochenen Familiensinn, die aufrichtige und tiefe Neigung des Gatten und seine stete, zarte Sorge um ihr Wohlbefinden? — Man erschrickt, wenn man aus des Meisters Antwortbriefen auf andauernde Verständnislosigkeit, auf grundsätzliches Miſsverstehen, ja fast auf eine Art von bösem Willen schlieſsen muſs, immer das Schlechteste von dem Gatten zu denken!

Daſs Minna den Künstler in ihrem Gatten nicht verstand, wissen wir, und wir machen ihr schlieſslich daraus keinen Vorwurf mehr, wenngleich ein gewisser Respekt des Herzens doch selbst bei minder Begabten vorausgesetzt werden muſs; — daſs sie aber auch den Menschen und dessen ausgesprochene Güte und aufrichtige Gesinnung nicht verstehen konnte und wollte, das muſs dem Meister eine unsagbare und dauernde Seelenpein bereitet haben, deren Ausdruck sich durch alle Briefe zieht und der den Leser nur mit tiefem Schmerze und innigstem Mitleid erfüllen kann, für den hochgesinnten Mann, der durch so eigenartige Bande an diese glaubenslose Frau gebunden war.

Man denke, daſs sie auf den eben erwähnten, überaus freundlichen Brief sich fortan wieder das „Sie" ausbat; daſs Wagner hier, wie nachher noch hundertmal genötigt war, sie zu bitten, sich nicht den falschesten und törichtesten Vorstellungen über ihre Ehe hinzugeben. „Du arge Frau hast ja nicht einmal das mindeste Vertrauen, sondern hinter jedem Worte argwöhnst Du etwas, siehst etwas, was gar nicht vorhanden ist, und bringst mir somit immer den Wunsch bei, daſs Dich der liebe Gott bessern möge!" Beispiele für solche Vertrauenslosigkeit und für das ewige Miſstrauen, mit dem Minna jedes Wort, jeden Schritt ihres Gatten begleitet, sind in den Briefen dutzendweise zu finden.

Dabei soll nicht gesagt sein, daſs diese Frau ihren Gatten nicht geliebt habe! Gewiſs liebte sie ihn, aber in der gewöhnlichen und trivialen Art, wie Tausende von Durchschnittsfrauen ihre Männer lieben. Gewiſs hatte sie „ihren Richard" sehr gern; freilich hielt sie ihm Wohnung und Kleidung imstande; natürlich sorgte sie für eine gute Suppe und pflegte ihn — pflichtgemäſs! — in der Krankheit. Aber es fehlte dieser Liebe völlig die Gröſse und Wärme, nach der gerade eine Wagnernatur verlangte. „Entsinnt sich wohl meine Frau, wie sie es über sich vermochte, acht Tage lang mich auf dem Krankenbette zu pflegen, kalt und ohne Liebe, weil sie mir eine heftige Äuſserung vor meiner Erkrankung nicht vergeben konnte!" — „Wenn ich von einem neuen Ärger, von einer neuen Kränkung, von einem neuen Miſslingen tief verstimmt und erregt nach Hause kam, was spendete mir da dieses mein Weib anstatt des Trostes und erhebender Teilnahme? Vorwürfe, neue Vorwürfe, nichts als Vorwürfe! Häuslich gesinnt, blieb ich dennoch zu Haus, aber endlich nicht mehr, um mich mitzuteilen und Stärkung zu empfangen, sondern um zu schweigen, meinen Kummer in mich hineinfressen zu lassen, um — allein zu sein!" „Alle meine Ansichten und Gesinnungen blieben Dir ein Greuel — meine Schriften verabscheutest Du .... Alle Personen, mit denen ich nicht gleichgesinnt war, verteidigtest Du, alle mir Gleichgesinnten verdammtest Du, — ich durfte sie vor Dir nicht einmal entschuldigen!" — Welch furchtbaren Einblick in die Tragik dieser Ehe lassen uns solche Äuſserungen tun, die dem gequälten Herzen eines unverstandenen Menschen und Künstlers entströmen!

Wagner verlangte aber gar nicht etwa höhere Geistesgaben, als Minna hatte; er wollte nur, daſs sie sich überhaupt „Mühe geben sollte, ihn zu verstehen", wozu „sie keineswegs der Büchergelehrsamkeit bedurfte, sondern nur der Liebe". Sie sah nicht ein, daſs Wagner kein anderer sein konnte, als der er war; daſs alles, was er tat, nur eine unausbleibliche richtige Konsequenz seines künstlerischen Wesens war, dem er trotz aller persönlichen Gefahren treu blieb; sie aber wollte fortwährend, er solle ein anderer sein, als der er in Wahrhaftigkeit war.

Ist es ein Wunder, daſs der Künstler in dieser Geistes- und Herzens-Einsamkeit zu einer Seele floh, die seinem edlen Menschentum Verständnis, seinem künstlerischen Wesen Vertrauen, seinen Werken Begeisterung entgegenbrachte? Aber nun wurde die Ehe vollends unerträglich; denn das Wesen des idealen Herzensbundes, das den Künstler fortan mit Mathilde Wesendonk verband und dessen Reinheit durch das Erscheinen dieser Minnabriefe aufs neue unanzweifelbar bezeugt ist, konnte die Frau, deren Sinn nur an dem Oberflächlichen der Erscheinungen haftete, nie und nimmer verstehen.

Im Jahre 1858 hatte die Familie Wesendonk dem Ehepaar Wagner jenes Asyl bereitet, nach dem sich der Künstler so lange und heftig gesehnt. Schon damals war wohl der Entschluſs der Entsagung auf nähere Beziehungen zu Frau Mathilde in Wagners Herz eingezogen. Das Asyl, schreibt er, „wird uns erhalten bleiben: wir haben es mit edlen, reinen Menschen zu tun." „Mir ist ein groſser Ernst angekommen, und er wird mir immer zu eigen bleiben. Gewinne auch Du diesen edlen Ernst, der die wahre Menschenwürde ausmacht, und wir werden uns leicht in allem verständigen ...." Leider lieſs das fernere Verhalten Frau Minnas diese wahre Menschenwürde nur zu sehr vermissen: man weiſs, wie ihr alle Beteiligten tief verletzendes Eingreifen zum Bruche und zur Auflösung des Asyls bezw. des eigenen Hausstandes nötigte. Es kann und soll natürlich nicht untersucht werden, wie es ohne dieses Auftreten Minnas gekommen wäre. Eine Katastrophe wäre wohl doch einmal unvermeidlich gewesen. Man muſs die nun folgenden Briefe an Minna mit denen an Frau Mathilde vergleichen, um völlig inne zu werden, wie sich des Meisters ganzes Wesen bis zum Höchsten läutert, wie er „seinen Wünschen entsagen zu müssen glaubt, um nur seine Lebensaufgabe zu lösen." Nur Arbeiten, Schaffen hält ihn in dieser schmerzvollen Zeit am Leben, und er gewinnt sich den erhabenen Standpunkt, von dem aus er uns den „Tristan" schenkt. „Ich sehe jetzt anders in die Welt, als vor einigen Jahren noch und ich kann sagen, daſs ich in einem höheren Sinne mich erst jetzt geprüft fühle!" „Mit der Vollendung (des Tristan) werde ich eine merkwürdige Lebensperiode überstanden haben; ich ahne die Klarheit, Ruhe und Besonnenheit, die mir dies erringen wird."

Trotzdem nun das reine Künstlertum Wagners und das Bewufstsein seiner hohen Sendung immer sicherer und klarer hervortritt, nachdem alle Schlacken innerlicher Herzenspein abgefallen sind, bemüht er sich dennoch in stets gleich liebevoller und verzeihender Weise, sich Minna und ihre Liebe zu erhalten, ihr ein, wenigstens äufserlich glückliches Los und beiden wieder eine dauernde Heimstätte zu bereiten — nach der längeren Trennungszeit. Man versuchte es in Paris, aber eine Enttäuschung auf künstlerischem Gebiete folgte der andern. Wiederum mufste man sich trennen: Wagner ward in das furchtbarste Elend zurückgeworfen, und staunenswert ist es, wie er immer wieder alles versucht, um die Gattin milde zu stimmen, zu beruhigen und für ihr reichliches Auskommen zu sorgen. Dabei ist er fortwährend genötigt, uralte Vorwürfe von neuem zu zerstreuen. Den tiefen Sinn und die menschliche Notwendigkeit der Fortdauer eines edlen Freundschaftsverhältnisses mit dem Hause Wesendonk hat sie nie begriffen, und wiederum kommt es, — diesmal in Biebrich — zur Katastrophe. Bewundernswert für alle Zeiten ist es, wie Wagner in diesen Tagen wirklich erschütternden Lebensjammers uns das heiterste Produkt seiner künstlerischen Schaffenskraft gibt: Die Meistersinger.

Diese Ausführungen dürften genügen, um einen Einblick in den psychologisch bedeutsamen Inhalt des Buches, d. h. in die Tragik der persönlichen Beziehungen der Gatten gewinnen zu können. Aber auch sonst bieten diese zwei je 323 und 319 Seiten starken Bände eine Fülle des Interessanten und Hochbeachtenswerten auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst. Man mufs bedenken, dafs Wagner hier immerhin zu seiner Frau spricht, die ihm trotz aller Wesensunterschiede doch seine Vertraute ist. Man kann ermessen, dafs er bei seiner durchaus spontanen und impulsiven Art sich auszudrücken, sich hier offener, freier und unbedenklicher gibt, als in allen seinen andern Briefen. Er spricht aus, was ihm gerade einfällt, alles ohne Rücksichten und Bedenken, alles treffend, mit schlagender Charakterisierungskunst! Dabei werden, wie schon anfangs angedeutet, keine tiefen Probleme erörtert, keine grofsen Fragen der Menschheit und der Kunst behandelt; aber die hundert Themata, die angeschlagen werden, beleuchtet Wagner in der ihm eigenen Lebendigkeit und Anschaulichkeit, die stellenweise, wie bei der prachtvollen Schilderung von Venedig, von Genua, von der Alpenwelt, von Paris, von London, von Wien usw. zu klassischer Bedeutsamkeit und Schönheit sich erhebt.

Dies zur Charakterisierung des allgemeinen Inhalts. Was das Buch speziell für den Sänger und Musiker und für den künstlerischen Forscher an Neuem und Sonderlichem bietet, was über die künstlerischen Erlebnisse Wagners von ihm selbst erzählt wird, das mag in einem weiteren Aufsatz kurz beleuchtet sein.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. März. Im Königlichen Opernhause hat sich kaum sonst etwas Neues ereignet, als dafs die Gesellschaftsabende eingeführt wurden. Das heifst, die Kunststätte wird für einzelne Tage in die Versammlungsräume des Hofes und einer vornehmen — was zum Teil soviel besagen will, wie einer reichen — Gesellschaft verwandelt, die sich in streng vorgeschriebenem Festanzuge einzufinden hat. Die Wandelgänge sind dann mit Teppichen belegt und noch sonst geschmückt, und Foyer sowie der Korridor des I. Ranges bleiben dem Hofe vorbehalten, der dort im Zwischenakte speist, hier umherwandelt. Die andern Besucher drücken sich in den andern engen Gängen plaudernd umher. Dazu wird dann eine Oper aufgeführt. Seitdem die Bälle im Opernhause aufgehört haben, ist dies die einzige Gelegenheit, wo das gröfsere Publikum die Mitglieder des Königshauses und deren etwaigen fürstlichen Gäste ungezwungen, wennschon in einiger Entfernung, sehen kann. Bei den Opern, die an den Gesellschaftsabenden meist gegeben werden — Zar und Zimmermann, Roland von Berlin, Johann von Paris usw. — schadet es nicht gerade viel, wenn die Aufmerksamkeit des Publikums oft abgelenkt wird, oder wenn einmal drei Akte in zwei zusammengezogen werden. Wer reinen Kunstgenufs sucht, geht ja in keinen Gesellschaftsabend. Und nicht der Oper wegen legt ein Herr den Leibrock und die weifse Binde an, schmückt sich eine Dame mit ausgeschnittenem hellen Kleide. — Der König leistet für die Kunstpflege in seinem Opernhause alljährlich so bedeutende Zuschüsse aus der eigenen Kasse, dafs es nur ein sehr geringer Ersatz dafür ist, wenn er an ein paar Abenden das Haus für sich in Anspruch nimmt, wobei er geputzte Menschen um sich haben will. — Das zu erwartende Neue im Opernhause wird sich auf eine Neustudierung der Hugenotten beschränken. Dafs sie länger sich halten werden als der neustudierte Barbier von Bagdad, der trotz einer sehr gelungenen Wiedergabe nicht vom Dezember bis ins neue Jahr kommen konnte, ist schon anzunehmen. Denn Meyerbeers Werk hat Theaterblut, das des Cornelius aber nur — für eine Oper ist ein solches „nur" bedenklich — wertvolle Musik. Alles Preisen der Musiker und der Musikästhetiker nützt dem Abul Hassan nichts. Er ist nun einmal als dramatische Person langweilig und albern.

Die Komische Oper brachte nun auch Die Fledermaus von *J. Straufs* auf die Szene, und jedermann erwartete sich ein Fest. Das wurde es nun ebensowenig, wie Pariser Leben eins geworden war, und dieser Nichterfolg so bald nach dem der Luise ist bedauerlich. Am meisten beeinträchtigte das Biedermeierkostüm die Wirkung. Das lustige und listige Kammermädchen Adele sah in den weiten Röcken wie eine böhmische Köchin aus. Überhaupt pafst die sprudelnde Musik der siebziger Jahre nicht zu den spiefsbürgerlichen Anzügen von vierzig Jahren vorher. Veränderungen am Text waren nicht glücklich. Humor hatten nur sehr wenige, und der am wenigsten, der am meisten haben sollte, Herr *Mantler* als Frosch. Gesungen wurde nicht, wie es erforderlich gewesen wäre. Nur das Orchester unter *Lohse* hielt sich ziemlich auf der Höhe der Aufgabe. — Das Neue Operettentheater, nicht weit von der Komischen Oper am Schiffbauerdamm belegen, wurde seiner Bestimmung übergeben. Sein Direktor *Palfi* hat es sauber, geräumig und zweckmäfsig herrichten lassen. Es ist das erste der vielen Berliner Theater, das besonders und ausschliefslich für die Pflege der Operette errichtet wurde. — *Rich. Heubergers* recht hübsches Werk Der Opernball wurde zur Eröffnung geben. Erfreulich nach jeder Richtung. Tüchtige Darsteller, die sich vom

Verzerren und Veralbern ihrer Rollen fern hielten, auch hübsch sangen, dazu ein achtberes Orchester, von *Sänger* gut geleitet — so bot das neue Institut eine durchaus anerkennenswerte Leistung.

Das 7. Konzert der Königl. Kapelle leitete *Leo Blech*, unser Berliner „Erster Kapellmeister". (Die Königl. Oper hat nämlich zwei „Erste Kapellmeister", da auch *Rich. Strauſs* diese Bezeichnung führt.) Es brachte Smetanas Ouvertüre zur „Verkauften Braut" und dessen Tondichtung „Die Moldau," dann Schuberts h-moll- und Beethovens Pastoral-Sinfonie. Die Ouvertüre ist längst ein Glanzstück unseres Orchesters. Auch das andere tschechische Musikstück brachte der frühere Prager Kapellmeister recht wirksam heraus. Sonst aber fand man doch — namentlich an Beethoven — allerlei auszusetzen. So matt und unplastisch zum Beispiel, wie das Gewitter gespielt wurde, durfte es doch nicht sein! Den achten Sinfonieabend hatte dann *Felix Weingartner* wieder zu dirigieren zugesagt. Als wir nun gestern abend ins Opernhaus traten, fanden wir in den Vorräumen groſse Anschläge, durch die uns seitens der Generalintendanz mitgeteilt wurde, der Königl. Kapellmeister Herr *Weingartner* werde diese Konzerte fortan nicht mehr leiten. Er sei dazu allerdings verpflichtet, auch anfangs bereit gewesen, hätte sich dann aber geweigert, weil ihm eine Forderung, die er zu haben vorgäbe, nicht bewilligt wäre. Man würde nun gegen seinen Vertragsbruch Schritte tun. Das nächste Konzert aber solle vom Hofmusikdirektor *von Schuch* geleitet werden. — Wie sich die Angelegenheit auch verhalten möge, in der Ankündigung hätten die Tatsachen objektiver, amtlicher gefaſst sein können. Es leuchtet eine persönliche Verbitterung daraus hervor. Und es ist zu bedauern, daſs die bedeutsame künstlerische Tätigkeit des jetzigen Hofoperndirektors in Wien an der Königl. Oper zu Berlin ein so unharmonisches Ende nimmt. — Daſs wieder *R. Laugs* den Taktstock führen würde, war schon ein paar Tage vorher bekannt geworden. Er hatte natürlich das schon veröffentlichte Weingartnersche Programm durch ein eigenes ersetzt, das die Domestica von R. Strauſs, Beethovens A-dur-Sinfonie und die Freischützouvertüre aufwies. Diesmal zeigte sich der Dirigent von weniger günstiger Seite. Er war äuſserlich ruhiger, aber innerlich nicht bewegt genug. Gut brachte er allerdings das Tongewebe zur Geltung und arbeitete überhaupt auf Genauigkeit des Vortrags hin, aber es gelang ihm doch nicht, die Werke geistig und klanglich in ganzer Gröſse vor den Ohren der Hörer erstehen zu lassen. — Im vorletzten Philharmonischen Konzerte hatte *A. Nikisch* die Suite Roma von *G. Bizet* als erste Nummer angesetzt, und ihr folgte, von *O. Gabrilowitsch* gespielt, das Klavierkonzert No. 2 von Rachmaninow. Das erste Stück, sowie der Vortrag des zweiten boten nur mäſsiges Interesse. Dazwischen stand die „Phantastische Sinfonie" von *H. Berlioz*. Natürlich ohne den letzten Satz, den Melolog „Lelio". Nach den drei ersten Sätzen verlieſs ein nicht kleiner Teil des Publikums den Saal. Es kommt nun, was ihnen bis dahin miſsfiel, in den beiden letzten Sätzen, „Gang zum Hochgericht" und „Hexensabbat", allerdings in noch stärkerem Maſse. Und mir gefallen gerade diese am meisten. Denn ich kann mir des Berlioz Wort schon aneignen: „Pensez-vous, que j'entends de la musique pour mon plaisir?" Im übrigen glaube ich, daſs es bei dem schon vor langer Zeit gefällten Urteile bleiben wird, daſs der absonderliche, hochbegabte Franzose, als Anreger und Lehrer, wie als Erfinder geschätzt, selbst bewundert werden kann, daſs aber seine Werke uns nicht viel mehr zu sagen haben. Was für Opern sind denn das, die nirgends ein Publikum finden, und was für Sinfonien, die nur schätzt, wer die Genialität ihres Autors zu erfassen vermochte und ihm Dankeszoll entrichten will, weil er einmal ein Bahnbrecher war? — *Pablo de Sarasate* lieſs sich wieder einmal hören. Neben ihm *Berthe Marx-Goldschmidt*. In der Kreutzersonate erkannte man schon, wie sie ihm in der musikalischen Auffassung überlegen ist, und in Einzelvorträgen zeigte sie, daſs sie sich zu einer ganz vortrefflichen Klavierkünstlerin entwickelt hat. Der Geiger spielte frisch, sauber, klanglich reizvoll und mit unfehlbarer Virtuosität. Was er aber an Eigenem vorbrachte, war von einer bemerkenswerten Erfindungslosigkeit. — Eine Gedächtnisfeier in der Königlichen Hochschule für *Josef Joachim*, deren Ertrag zu einem Denkmal für den Heimgegangenen bestimmt ist, begegnete sehr schwacher Teilnahme und bot auch nur mäſsigen künstlerischen Genuſs. — Es ist doch erstaunlich und bedauerlich, daſs das Andenken eines Mannes wie *Joachim*, der bei Lebzeiten ja über Gebühr verehrt, fast angebetet wurde, nun, wo er kaum die Augen geschlossen hat, einer so verletzenden Kühlheit begegnet! Rud. Fiege.

Hamburg. Der auſserordentlich reiche Januar brachte zunächst als dritte Bühnennovität dieser Saison das mit Spannung erwartete „Sternengebot" von Siegfried Wagner. Die vom Komponisten verfaſste Dichtung greift mit ihrem historischen Untergrund in die früheste Zeit des Mittelalters zurück und hat zum leitenden Gedanken den Widerstreit des Menschenwillens mit dem geweissagten Geschick. Konrad der Salier sucht den verhaſsten Feind auch in dem Sohne noch zu vernichten trotz des entgegenstehenden Sehersprüchs. Doch dieser wird durch Helferich, den von Konrads Tochter Agnes Auserwählten im Kampf gegen das Böse vertreten; das Böse erscheint in den Gestalten Adalbert, der selbst um Agnes wirbt, und der Unheil stiftenden Koboldfigur Kurzbold. Die leitenden Motive liegen in der Gegenüberstellung von Helferich, der seine Pflicht erfüllt, Agnes, die dem „Sternengebot" trotzt im Kampf für das „Herzensgebot" und dem von Konrad verfolgten jungen Heinz, durch den die Folgen des Sehersprüchs gemildert erscheinen. Dieser fatalistischen Tendenz der sehr komplizierten Dichtung fehlt das instinktive Moment einer natürlich der Menschenbrust entquellenden Empfindung und Vorstellung; es fehlt das Feuer eines leicht schaffenden Geistes, das sich dem Hörer mitteilt und ihm leidenschaftliches Interesse für die Gestalten abringt. Das im „Sternengebot" zum Ausdruck kommende Seelenleben erscheint weniger impulsiv und wird oft durch Meditieren zur Schau getragen und eingeengt. Es wirkt nicht packend und ausschlieſslich, weil es nicht zur freien Entfaltung kommt. — Noch weniger als für die Dichtung kann man sich für die Musik erwärmen. Sie ist ein Konglomerat der verschiedenartigsten Aussprüche und enthält Nachbildungen und Anlehnungen, namentlich an „Tristan" (Schluſs des I. Aktes) „Lohengrin" (Akt. II) usw. Wenn etwas in diesem Drama interessiert, so sind es die einen zugänglichen Volkston anschlagenden Szenen, wo die Musik eine gewisse Natur, wenn auch keine eigene besitzt. Erstrebt die Ausführung das Groſszügige im Aufbau der dramatischen Situation, so erscheint sie nur als mattes

Nachschaffen dessen, was der hohe Genius des Vaters geoffenbart. Die musikalische Zeichnung der einzelnen Personen geht oft ins Kleinliche und entbehrt aufser bei Helferich und Agnes einer prägnanten Charakteristik. Dramatische Höhepunkte bringt die Schlufsszene des zweiten Aktes. Am meisten Flufs hat die melodische Linie in den Orchestereinleitungen, der Sinfonietta im zweiten Akt, wie dem Chor zu Anfang des dritten; doch steht die Musik fast überall auf verbrauchter, wohlfeiler Grundlage. Trotz geschickter Instrumentation und motivischer Führung erscheint die ganze Arbeit erzwungen und bedeutet kein Herauswachsen aus dem bisherigen Schaffen zu neuer Gestaltung. Ein guter fleifsiger Musiker, wie wir deren heute so viele besitzen — nichts mehr — ist es, der hier wieder erscheint. — Grofse Verdienste um die in allen Teilen gelungene Aufführung erwarben sich in erster Linie Frau *Fleischer-Edel* (Agnes), die Herren *Birrenkoven* (Helferich), *Dawison* (Kurzbold) und Kapellmeister *Brecher*. Auch die übrigen Partien (die Damen *Neumeyer*, *Kühnel*, *Brandes*, *Tümler*, die Herren *Lohfing*, *Strätz*, *vom Scheidt*, *Hinkley* und *Erhard*) ruhten in den besten Händen. Der Dichterkomponist wurde reich durch wiederholten Hervorruf und Ovationen ausgezeichnet; in gleicher Weise *Brecher*. Die Regie des Herrn *Jelenko* förderte in rühmenswerter Weise des volle Gelingen.

Das 6. Philharmonische Konzert war durch *Busonis* Mitwirkung von besonderem Interesse. Busoni war seit langer Zeit in Hamburg (aufser in einem Konzert des Streichorchesters in Altona) nicht erschienen; um so mehr war es eine Pflicht der Direktion, ihn zu gewinnen. Liszts „Totentanz"-Variationen stellten die Genialität und das enorme technische Können des hervorragenden Virtuosen in das hellste Licht, wogegen die Wiedergabe des Beethovenschen C-moll-Konzertes nur zum Teil (am wenigsten im ersten Satz) den gehegten Erwartungen gerecht wurde. Mich störten die verschiedentlich angebrachten Notentextveränderungen und eine nicht abzuleugnende Manieriertheit des Vortrages. Aufser Beethovens vortrefflich ausgeführter zweiter Sinfonie brachte *Fiedler* die Orchestersätze „Nuages" und „Fêtes" des „französischen Richard Strauss", Claude Debussy, zu Gehör, Kompositionen, die von der gesamten Zuhörerschaft abgelehnt wurden. Die Tonsprache mit ihrem übertrieben realistischen Farbenschmuck ergeht sich in steter Tonschwelgerei, allerdings auf der Grundlage einer Thematik, deren Erfindung in ihren Quartengängen und sonstigen Dissonanzen wenig anmutet. Fiedler hatte sich wie stets mit gröfster Sorgfalt und Energie den beiden Sätzen zugewandt, und so liefs die Darbietung in bezug auf feine Abtönung und Freiheit im Zeitmafs nichts vermissen. Im 7. Philharmonischen Konzert wurde der Kunstwelt die grofse Freude, das Doppel-Konzert von Brahms zu hören in einer von Prof. *Hugo Becker* und Konzertmeister *Bandler* dargebotenen prächtigen Ausführung. Becker begeisterte aufserdem durch den virtuos abgeklärten Vortrag der „Rokoko-Variationen" von Tschaikowsky. Als Neuheit brachte *Fiedler* drei Orchestersätze von Sibelius aus „König Kristian II", für die der Dirigent und die Orchesterkräfte mit warmer Überzeugung eingetreten. Die „Musette" hatte einen so durchschlagenden Erfolg, dafs sie wiederholt werden mufste. Haydns Es-dur-Sinfonie mit dem Paukenwirbel und Berlioz' Ouvertüre „Carnaval romain" zu Beginn und am Schlufs der Aufführung elektrisierten das Auditorium. — Fräulein *Paula Stebels* technisch einwandfreies, musikalisch feinfühliges Spiel des Schumannschen Konzerts im 4. Abend der Berliner Philharmonie unter Prof. *Nikisch* fand verdiente Anerkennung. Die stellenweis schwache Tongebung beeinträchtigte kaum das vortreffliche Gesamtbild. Nikisch' stets impulsive Führung gipfelte diesmal im zweiten und namentlich vierten Satz von Brahms' 4. Sinfonie, wogegen die Ausführung des ersten Satzes nicht auf gleich künstlerischer Höhe stand. Von der zum Schlufs des Konzerts dargebotenen Tschaikowskyschen Orchester-Suite Op. 55 ist die klangschöne Ausführung der beiden ersten Sätze und die effektvolle, virtuose Darbietung der prachtvollen Variationen hervorzuheben. — Der begabte, mit jugendlicher Unverdrossenheit aufstrebende *Walter Armbrust* erwarb sich in seinem 2. Konzert grofses Verdienst um die Erstaufführung des Manuskript-Melodrams „Anna" (Lenau) von *Heinr. Sthamer*, eines jungen, auch von Nikisch bevorzugten Hamburgers, der erst 19jährig mit diesem von ihm selbst geleiteten umfangreichen Werk bei allen objektiv Denkenden hohe Hoffnungen erweckte. Sthamers Musik ist charakteristisch und bietet in bezug auf Instrumentation reichen Farbenschmuck. Die Rezitation ruhte in der bewährten Kunst unseres *Emanuel Stockhausen*. Bereichert wurde das Konzert durch *Emil Sauers* enthusiastisch aufgenommene Vorträge (Konzert von Schumann und eine Liszt-Zugabe). Der Beifall war durchaus berechtigt, denn mit der vollen Beherrschung der Technik paarte sich der echte Musiksinn eines gediegenen Interpreten. Armbrust gab die Orchesterwerke, die in der „Peer-Gynt"-Suite No. I von Grieg und der Schumannschen D-moll-Sinfonie bestanden, wie die Begleitung zum Konzert von Schumann rhythmisch sicher, von innerem Geist belebt. — Seit langer Zeit hörten wir einmal wieder die klangschöne lyrische F-dur-Sinfonie von Herm. Götz. Prof. *F. P. Neglia* hatte mit derselben das dritte seiner Abonnementskonzerte in abgerundeter Darlegung eröffnet und sich damit freudige Zustimmung erworben. Aufser Götz brachte das Orchester noch die Unterhaltungsmusik von G. Zuelli, Largo für Streichinstrumente, Orgel und Harfe, und die gehaltvolle Suite (Präludium, Fatum, Kermesse) von Enrico Bossi, Werke, für die Neglia mit nationaler Begeisterung eintrat. Erstaunenswert war der Vortrag des Beethovenschen C-moll-Konzerts durch den Wunderknaben *Pepito Arriola*. Mit einer weit über die Jahre gehenden Auffassung und aufserordentlich technischen Gewandtheit spielte der Kleine das nur vom reifen Musiker zu bewältigende Tongedicht. — Von weiteren gröfseren Konzerten im Januar gedenke ich des zweiten Sinfonie-Konzerts unter Prof. *Woyrsch* (Altona) und des zweiten Hauptkonzerts des unter Prof. Dr. *Barth* stehenden Hamburger Lehrer-Gesangvereins. Das Sinfonie-Konzert galt einer Beethoven-Feier im Violinkonzert (Konzertmeister *Bandler*) und in der „Neunten" (Solisten Frau *Cahnbley-Hinken*, Frau *Hellmrich-Bratanitsch*, die Herren *Pincks* und *Süsse*). Es war eine herrliche Aufführung, bei der ich, was die „Neunte" betrifft, besonders betonen möchte, dafs der Dirigent vor dem Finale keine längere Pause (wie wohl sonst üblich) machte. Woyrsch mufs das vortreffliche Buch über die Aufführung Beethovenscher Sinfonien von Weingartner gründlich gelesen haben. Weingartners dort bei der „Neunten" gesprochene „goldenen Worte" hat der Dirigent durchaus beherzigt. Wenn ich auch gegen manches Zeitmafs z. B. das zu langsame Adagio usw. wie gegen die Streichung im zweiten Satze mich ver-

wahren möchte, erschien doch der erste Satz, besonders in seiner ersten Hälfte und auch manches im Finale groſszügig und von innerer Kraft durchdrungen. Im Konzert des Lehrer-Gesangvereines kamen als Novitäten Hegars „Das Herz von Douglas“ und „Der Tod des Sardanapal“ von Lothar Kempter zu Gehör, Werke, für die ich mich nicht, besonders nicht für das Hegarsche zu erwärmen vermochte. Als Solisten erschienen die Herren *Denys* und *Wormsbächer*, die ihre zum Teil undankbaren Aufgaben in gediegener Weise durchführten. Chor und Orchester gaben, wenn auch stellenweis zu stark im Ton, Vortreffliches.

Prof. Emil Krause.

München. Eine der interessantesten und wichtigsten Konzertveranstaltungen dieses Winters, der zweite Abend der Münchener Ortsgruppe des allgemeinen deutschen Musikvereins, bedarf vor allem einer eingehenderen Würdigung in meinem heutigen Überblick. Unter Leitung der Komponisten kamen einige neue Chöre von L. Heſs, S. v. Hauseggers bisher unaufgeführte Hymnen an die Nacht für Bariton und Orchester und der erste Akt von Schillings „Moloch“ zu Gehör, welch letzterer einen geradezu phänomenalen und durchschlagenden Erfolg hatte. Die Ausführung war dem bedeutend verstärkten Kaim-Orchester und dem Chor der Konzertgesellschaft übertragen. Unter den Solisten leisteten natürlich L. Heſs und F. v. Kraus das Hervorragendste. Tiefere Bedeutung als den in der orchestralen Charakterisierung oft recht ansprechenden Chören von Heſs kommt Hauseggers Hymnen zu. Sagen sie heute auch nichts Neues von dem Komponisten und kann die Wirkungsmöglichkeit des Orchesterliedes und seiner Grenzen noch immer Anlaſs zu Diskussionen geben, so sind die Werke, unter ihnen hauptsächlich die „Unruhe der Nacht“ doch als sehr groſszügige und kraftvoll lebendige Tongemälde hoch zu werten. Das Bruchstück des „Moloch“ rechtfertigte seine Wiedergabe im Konzertsaal durchaus. Geht Schillings auch geradezu auf die Ausdrucksweise der „Ingwalde“ zurück, so erweist er doch hier seine aufsergewöhnliche dramatisch klare und machtvolle Gestaltungskraft durchaus, und man darf hoffen, daſs das neue Werk nun auch in absehbarer Zeit in der Münchener Hofoper erscheinen wird. Von weiteren wichtigen Konzertveranstaltungen nenne ich Mottls Aufführungen der „neunten Sinfonie“, deren letzter Satz insbesondere hinreiſsend gewirkt hat, der „dritten“, Wagner gewidmeten, von Bruckner und der in letzter Zeit öfter genannten „Enzio-Ouvertüre“, in der der 19jährige Wagner sich bereits als ein aufsergewöhnlich formgewandter Musiker zeigt. Erfreulich war auch das Konzert der Barthschen Madrigal-Vereinigung aus Berlin, eines numerisch ganz schwachen, aber vortrefflich geschulten Chores, der Werke von Palestrina, Orlando die Lasso, G. Gabrieli und anderen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts darbot und somit eine sehr anregende und aparte Abwechslung innerhalb unserer sonst so einförmigen Konzertsaison brachte. Auch eine zu Gunsten eines Grieg-Denkmals kürzlich veranstaltete Gedächtnisfeier, die eine Reihe der beliebtesten Werke des Meisters unter Mitwirkung des Münchener Streichquartettes brachte, ist in diesem Zusammenhange zu erwähnen. Das gröſste Verdienst erwarb sich die genannte Kammermusikvereinigung neuerdings mit einer idealen Wiedergabe von Beethovens Esdur-Quartett Op. 127 und Bruckners groſsem Streichquintett. Auch die „Böhmen“ und die „Brüsseler“ boten genuſsreiche Abende. Schlieſslich möchte ich noch insbesondere auf den jugendlichen Pianisten Ernst Riemann aufmerksam machen, der in einem eigenen Konzert eminente pianistische Qualitäten erwies. Von Münchener Komponisten verdient auſserdem der begabte Richard Trunk genannt zu werden, von dem einige neue fein empfundene Lieder zu Gehör kamen. Eine prachtvolle Leistung schufen schlieſslich E. Pinks und Josef Pembaur, junior, ein wahrhaft genialer Begleiter, mit ihrem Vortrag der Müllerlieder von Schubert.

Willi Gloeckner.

Gabrieli-Feier.

— ph. In der Dresdner Kreuzkirche fand anläſslich der 350. Wiederkehr des Geburtsjahres *Giovanni Gabrielis* eine musikalische Vesper statt, in der eine Reihe Kompositionen dieses Alt-Venezianers zum Vortrag kamen. Die Leitung lag in den Händen des Kantors der Kreuzschule, Musikdirektors *Otto Richter*. In warmem, farbenprächtigem Glanze strahlten zwei vom Kreuzchore gesungene 7- und 8stimmige Psalm-Motetten *Gabrielis*, stammend aus dem 1. Bande der „Symphoniae sacrae“, während eine von H. Riemann jüngst publizierte Sonata für 3 Violinen, Violoncello und Orgel (aus „Canzoni e sonata a 3—22 vocum“), von Mitgliedern der Dresdener Hofkapelle gespielt, eine eigenartige, fast mystische Klangwirkung ausübte. Nicht geringeres Interesse bot ein dorisches Ricercare aus der Sammlung „Intonationi e Ricercari“ (1593), das *Alfred Sittard* auf dem Jehmlichschen Orgelwerke darbot. Diese und ähnliche Stücke, ursprünglich für die kirchlichen Bedürfnisse von St. Markus in Venedig geschaffen, gaben nicht nur einen neuen Beweis von der überragenden Größe *G. Gabrielis* als Kontrapunktiker, sie ließen auch erkennen, daß schon vor 300 Jahren eine Kunst geübt wurde, die gewisse „unendliche Melodien“ ja „Parsifal“-Klänge vorahnte. Nicht nur als Meister, der am Markstein einer Zeit alter Kunst einst geblüht hat, dessen Musikhimmel noch in tiefer, unbewölkter Bläue sich über uns ausspannt, erscheint uns heute der jüngere *Gabrieli*, sondern zugleich auch als Vertreter des chromatischen Prinzips zu gunsten eines lebensprühenden, leidenschaftlichen Ausdrucks, als ein Tondichter „neuzeitlicher“ Observanz. Seine Werke verdienten wohl, in Kirchen- und Konzertsälen viel öfter als bisher berücksichtigt zu werden. Es ist dies, wie *H. Kretzschmar* sagt Musik, die ein Goethe bewundert haben würde.

— Ein zeitgenössischer Kompositionsabend.

Das Bestreben des Musikverlags D. Rahter in Leipzig,[1]) den Werken weniger bekannter zeitgenössischer Tonsetzer den Weg bahnen zu helfen, verdient rückhaltlose Anerkennung. Ist es doch den Eingeweihten nur zu bekannt, welche enormen Schwierigkeiten sich dem Komponisten entgegenstellen, der in sich die geistige Potenz fühlt, sich durchzusetzen, leicht aber flügellahm ermattet hatte er doch in seinem jugendlichen Idealismus nicht mit der rauhen Wirklichkeit gerechnet, fehlten ihm doch der gleiſsende Mammon und die einflußreichen Verbindungen. Mancher möchte in dem Unternehmen der Verlagsfirma ein Pro domo-Sprechen wittern. Zugegeben, das liefe mit unter! Was aber, wenn das Durchdringen der „unbekannten Größen“ mißlingt? Wer trägt dann das Risiko? Über die Berechtigung zeitgenössischer Kompositionsabende in unsern Tagen des immer heftiger sich entspinnenden Existenz- und Konkurrenzkampfes dürften die Meinungen kaum mehr divergieren. — Die hiesige Veranstaltung war die erste ihrer Art im Lande der roten Erde und trug den Stempel des musikalischen Ereignisses an sich. *Hugo Kaun*, dem Leser der „Blätter“ kein Fremder mehr, eröffnete den Reigen mit seinem Op. 43: 2 umfangreichen sinfonischen Dichtungen, Minnehaha und Hiawatha. Beide sind inspiriert durch Longfellows Dichtung: „Lied von Giawatha“ und ein Ölgemälde des Amerikaners Dodge, den Tod der Minnehaha (lachendes Wasser) darstellend. Die Werke sind in den Wäldern Nord-Wisconsins entstanden und behandeln Episoden aus dem Lieben und Leiden

[1]) Auf die beherzigenswerten Ausführungen Dr. Walter Niemanns über „Musikalische Ausstellungen“ (im Prospekte genannter Firma) sei nachdrücklich hingewiesen.

(Hungersnot) sowie den tragischen Untergang eines Jägers und seiner Braut vom Stamme der Dakota-Indianer. Dem Vorwurfe entsprechend dominiert eine düstere, melancholische Grundstimmung. Das Urwald-Milieu sucht der Komponist allenthalben treulich zu wahren. Auch ein indianisches Motiv, das dem Kriegsgotte zu Ehren angestimmt wird, hat Verwendung gefunden. *Kauns* Tonsprache ist reich an melodischen und onomatopoetischen Schönheiten und kontrapunktischen Finessen. Manches dünkt mich etwas zu weit ausgesponnen. — Auch in 2 Liedern „Abendlied" (von G. Falk), mit obligater Violine und „Der Sieger" (Martin Drescher) erwies sich der Komponist als bedeutsamer Moderner im besten Sinne, von tiefem Empfinden und packender Gestaltungskraft. — Der anwesende Komponist *Willy von Moellendorf*, dessen Geisteskindern verdienter Beifall zu teil wurde, stellte sich mit 2 prächtigen Werken vor. „Weißt du noch?" —, einer feinsinnigen Vertonung des bekannten Roquetteschen Textes, und „Im Nachtzug", für Baritonsolo, Männerchor und Orchester, nach Gerhart Hauptmanns hochpoetischer Dichtung Die Routine in der Verwendung aller nur erdenklichen Mittel, eine glänzende Instrumentierung zu erzielen, ist bei einem Modernen nichts besonderes mehr; *von Moellendorf* ist aber daneben ein gediegenes Können und treffendes Charakterisierungs-Vermögen nachzurühmen. Leistungsfähige Männerchöre mögen sein „Im Nachtzug" getrost ihrem Repertoire einverleiben. Sie werden es nicht zu bereuen haben. Richard Strauß war mit einem innigen Liede: „Heimkehr" (v. Schack) vertreten. *Walter Rabls* „Passion" verhilft dem ernsten dichterischen Vorwurfe (Paul Althof al. Alice Gurschner) zu nachhaltigem plastischem Eindruck. — Der Deutsch-Italiener *E. Wolf-Ferrari* steuerte den entsprechenden „Engelreigen" aus seiner: „Vita nuova" bei in der originellen Besetzung mit Streichorchester, Harfe, Klavier und Pauken. Den würdigen Schluß bildete *P. Tschaikowsky* mit seiner Suite aus dem Ballet: „Dornröschen." Der russische Meister steht in seinem Rute in so gefestigter Position, daß ein Eingehen auf dieses Werk sich von selbst erübrigt. — Das städtische Orchester unter Kapellmeister Max Cahnbley hielt sich vortrefflich. Auch das Eintreten des Männergesangvereins Arion für die gute Sache — Prof. *Lamping* leitete ihn mit Umsicht und Temperament — verdient Anerkennung. Leider wurde der Eindruck der gediegenen Sologesänge, die Konzertsänger *Ernst Moeller* aus Dresden übernommen hatte, durch die starke Indisposition des Gastes in seiner Wirkung wesentlich abgeschwächt. Kapellmeister Cahnbley begleitete geschmackvoll am Flügel. P. Teichfischer.

— Ein interessantes Konzert gab Herr Musikdirektor *Hänlein* in Mannheim. Es kamen zum Vortrage: Parallele Kompositionen von Seb. Bach und Max Reger. 1. Bach, Toccata in D moll. 2. Zu: „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'", Bach, Choralvorspiel, Choral für Chor a capella, Reger, Choralvorspiel Op. 67 No. 9. 3. Zu: „O Haupt voll Blut und Wunden", Bach, Choralvorspiel, Choral für Chor a capella, Reger, Choralvorspiel Op. 67 No. 14. 4. Bach, Adagio und Fuge, C dur, für 2 Violinen und Orgel. 5. Zu: „Jesu meine Freude", Bach, Choralvorspiel, Choral für Chor a capella, Reger, Choralvorspiel Op. 67 No. 21. 6. Zu: „Vom Himmel hoch, da komm ich her", Bach, Choralvorspiel, Choral für Chor a capella, Reger, Choralvorspiel Op. 67 No. 40. 7. Reger, Toccata in D moll.

— Werdegang und Erlebnisse eines Orchestermusikers. Von ihm selbst erzählt, betitelt sich ein Büchlein (Preis 1 M) das im Verlag von Kahnts Nachfolger in Leipzig erschienen ist. Dem Inhaltsverzeichnis nach enthält es viel Interessantes.

— Für Kantoren-Söhne. Im Dresdner Kreuzkirchenchore werden Ostern 1908 wieder einige Stellen für Sopranstimmen frei. Die 66 Alumnen und Kurrendaner des Chores genießen bekanntlich am Dresdner Kreuzgymnasium besondere Vergünstigungen: die Unterkurrendaner freien Unterricht, die Oberkurrendaner außerdem eine jährliche Beihilfe von 72 M, die Alumnen freien Unterricht, freie Wohnung, freie Beköstigung und freie Beaufsichtigung. Solchen auswärts wohnenden Eltern, die ihre Söhne in Erwartung einer Alumneumstelle einstweilen in Dresden in Pension geben müssen, können hierzu ansehnliche Beihilfen bewilligt werden. Knaben im Alter von etwa 10 Jahren, die stimmlich und musikalisch hervortretend beanlagt, im Singen vom Blatt vorgebildet sind und gute Schulzeugnisse besitzen, können sich unter Vorlegung der letzteren bei dem Kantor, Herrn Königlichen Musikdirektor *Otto Richter* (Dresden, Walpurgisstraße 16) Dienstag und Freitag nachmittags 4 Uhr melden, wobei das Nähere mitgeteilt wird. Wie aus dem Leipziger Thomanerchore, so sind auch aus dem Dresdener Kreuzchore im Laufe der Jahrhunderte zahlreiche Männer hervorgegangen, besonders Kantorensöhne, die ihm neben einer gründlichen humanistischen Bildung zugleich eine gute musikalische Erziehung verdanken. Als Alumnen gehörten dem Kreuzchore u. a. an: Johann Kuhnau (der Vorgänger Bachs im Leipziger Thomaskantorat), K. H. Graun (der Komponist des „Tod Jesu", Kapellmeister Friedrichs des Großen), Adam Hiller (Thomaskantor, Gründer der Leipziger Gewandhauskonzerte), Chr. August Pohlenz (Vorgänger Mendelssohns als Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte), Julius Otto (Dresdner Kreuzkantor), Dr. Hermann Kretzchmar (ordentlicher Professor der Musikwissenschaft an der Universität Berlin), Geheime Rat Gustav Wustmann (Direktor des städtischen Archivs zu Leipzig, Verfasser der bekannten „Alumneums-Erinnerungen") u. a. Von den früheren Kreuzkantoren nennen wir: G. A. Homilius (Schüler Bachs), Th. Weinlig (Lehrer Richard Wagners), Julius Otto (dessen Denkmal sich vor der Dresdner Kreuzschule befindet) und der vor Jahresfrist verstorbene Hofrat Professor Oskar Wermann.

— Die Reklame für Richard Strauß' neue Oper setzt schon seit längerer Zeit unheimlich ein. Wie vor der ersten Aufführung der Salome weiß man heute irgend etwas zu berichten, was man morgen widerrufen kann. Die Oper heißt Elektra; als Text liegt ihr die Elektra-Übertragung von *Hugo von Hoffmannsthal* wörtlich — aber mit starken Strichen — zugrunde; sie spielt in einem Akte, der wie die Salome ungefähr 1 1/2 Stunde dauern wird. — Diese Mitteilung genügt hoffentlich den Lesern dieser Blätter bis zur Uraufführung, welche anfangs des Jahres 1909 in Dresden stattfinden soll.

— Richard Wagner-Statistik. Nichts vermag besser zu dokumentieren, wie lebendig der große Tote ist, dessen 25jährigen Todestag die gesamte gebildete Welt am 13. Februar feierte, als die Statistik der Aufführungen Richard Wagnerscher Werke, die, wie alljährlich, so auch heuer wieder von Hans v. Wolzogen in den „Bayreuther Blättern" veröffentlicht wird. Danach haben in der Zeit vom 1. Juli 1906 bis 30. Juni 1907 in 96 Städten deutscher Zunge 1608 (!) Aufführungen stattgefunden, und zwar in 84 deutschen 1365, in 8 österreichischen 196, in 3 schweizerischen 29 und in einer russischen (Riga) 18 Vorstellungen. Nach ihrer Aufführungszahl verteilen sich die einzelnen Werke folgendermaßen: An der Spitze steht auch diesmal „Lohengrin" mit 313 Abenden; ihm folgt „Tannhäuser" mit 305 und in weitem Abstande „Der fliegende Holländer" mit 189, dann „Die Meistersinger von Nürnberg" mit 183, „Die Walküre" mit 166, „Siegfried" mit 127, „Das Rheingold" mit 101, „Götterdämmerung" mit 96, „Tristan und Isolde" mit 94 und endlich „Rienzi" mit 32 Aufführungen. Die höchsten Ziffern weisen die Städte Wien (96), Berlin (75), Hamburg (67), Dresden und München (56) und Breslau (52) auf. Es folgen zunächst Frankfurt a. M., Leipzig, Köln, Hannover, Mannheim, Straßburg, Düsseldorf, Magdeburg, Barmen, Bremen, Prag, Stettin, Zürich, Dessau, Graz, Halle und Stuttgurt. „Der Ring des Nibelungen" wurde im Zyklus aufgeführt in 31 Städten. Im Auslande (darunter in Brasilien und Australien) fanden außerdem noch über 300 Wagner-Aufführungen statt. — Angefügt sei, daß sämtliche 20 Bayreuther Bühnenfestspiel-Aufführungen dieses Sommers jetzt bereits (5 Monate vor Beginn!) bis zum letzten Platze ausverkauft sind.

H. S. in Darmstadt.

— Eine Mozart-Reminiszenz. Ein für die musikalische Erziehung Mozarts durch seinen Vater sehr wichtiger und interessanter Fund wird demnächst durch Prof. *Rudolph Genée*, den Begründer der Berliner Mozartgemeinde, zum ersten Male zur allgemeinen Kenntnis gebracht werden. Es ist dies ein starker Notenband, von Leopold Mozart selbst geschrieben und mit der folgenden Widmung versehen: „Meinem lieben Sohne Wolfgang Amadé zu seinem sechsten Namenstage von seinem Vater — Leopold Mozart.

Salzburg, 31. Oktober 1762." Das hochinteressante Buch, das sich in Privatbesitz befindet, enthält 126 systematisch zum Zwecke des Unterrichts geordnete kleine Musikstücke, die in 25 „Suiten" verteilt sind und dem Knaben sowohl für die Vervollkommnung im Klavierspiel als auch zur Einführung in die verschiedenen Formen der Harmonienkenntnis und Komposition dienen sollten. Das demnächst erscheinende neue Heft der „Mitteilungen für die Berliner Mozart-Gemeinde" (Mittlersche Hofbuchhandlung) wird außer den textlichen Angaben und Erläuterungen sechzehn Musikstücke daraus in Notendruck veröffentlichen.

Besprechungen.

Naumann, Emil, Illustrierte Musikgeschichte. Vollständig umgearbeitet und bis auf die Gegenwart fortgeführt. Herausgegeben von Dr. *Eugen Schmitz*. 2. Auflage. Vollständig in 30 Lieferungen zu 50 Pf. Stuttgart, Berlin und Leipzig, Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Die Naumannsche Musikgeschichte, deren Wert besonders auf ästhetischem Gebiete lag, ist seit ihrem ersten Erscheinen ein bevorzugtes Buch in den Kreisen der Musikliebhaber und ausübenden Musiker gewesen, während die Fachgelehrten mancherlei an ihr auszusetzen hatten. Mit der neuen Bearbeitung durch Dr. *Eugen Schmitz* und (zu einem kleinen Teil) von *Leopold Schmidt* werden auch die letztern einverstanden sein. Durch Benutzung aller einschlägigen neuen Spezialstudien ist das Buch auf die Höhe der gegenwärtigen wissenschaftlichen Forschung gebracht worden; unwissenschaftliche Kombinationen, die sich die Urausgabe hin und wieder zuschulden kommen ließ, indem sie eine kontinuierliche Entwicklungsreihe innerhalb der Musik oder einen Zusammenhang der musikalischen Entwicklung mit allgemeinen Kultur- und Kunsterscheinungen nachzuweisen versuchte, wo dieser Nachweis auf wissenschaftlicher Grundlage zur Zeit oder überhaupt nicht möglich war, sind in der Neuausgabe vermieden worden. Ein Vorzug dieser neuen Ausgabe, die möglichst populär sein soll, ist die Knappheit der wissenschaftlichen Behandlung. Diese ist nur soweit herangezogen, als es das künstlerische Verständnis erfordert. Ich denke hier vor allen Dingen an die Erklärung der alten Kirchentonarten, der Mensuralnoten und der Generalbaßschrift. Die wissenschaftliche Gedrängtheit hat die Gründlichkeit nicht beeinträchtigt, im Gegenteil betrachtet der Bearbeiter nicht nur die Werke der großen Meister, an die sich in erster Linie der musikalische Fortschritt knüpft, sondern berücksichtigt auch kleine Tonsetzer, welche nur einzelne Bausteine dem Ganzen beigefügt haben. Die Gefahr, sich hierdurch in Einzelheiten zu verlieren und dem Werke hier und da den Stempel nur einer gewissenhaft geführten Chronik aufzudrücken, ist namentlich bei der Behandlung der Gegenwart nicht immer vermieden. Doch durch Betonung und sichtbares Hervortreten jener Sätze, welche einen Schritt nach vorwärts feststellen, ist es dem Leser leicht möglich, den Faden der Entwicklung im Auge zu behalten. Daß der neue Herausgeber die hübsche Gegenüberstellung „Bach und Händel" und eine Reihe von Analysen Händelscher und anderer Meister Werke in ihrer ursprünglichen Fassung gelassen hat, ist durchaus zu loben. Das von *Naumann* besonders betonte ästhetische Moment tritt in der neuen Auflage gegen früher zurück, dagegen hat das Werk an historischem Wert gewonnen. Des „alten" *Naumann* Mission ist erfüllt, die darin bestand, durch eine glänzende Darstellung Interesse für die Musikgeschichte beim Musikliebhaber zu wecken. Möge der „neue" *Naumann* dieses Interesse zu einem tiefer gehenden Studium wachsen lassen. Ernst Rabich.

Frank, Joh. Wolfgang, Geistliche Melodien. Für eine mittlere Singstimme mit Begleitung der Orgel, des Harmoniums oder des Pianoforte bearbeitet von *Rudolf Palme*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die vorliegenden Gesänge, 1682 in zweistimmigem Satze für Sopran und Baß gedruckt, sind vom Pastor *Storch* mit neuen Texten „für alle kirchlichen Feste und zur häuslichen Erbauung" versehen und von *Rudolf Palme* musikalisch bearbeitet worden. Es wird damit der christlichen Kirchenmusik wertvolles Material zugeführt. Die Texte schmiegen sich den Melodien so ungezwungen an, als ob sie ursprünglich dazu gehört hätten, und in der musikalischen Bearbeitung beweist *Palme* wie schon so oft, daß er eine ganz besondere Begabung hat, für fremde Melodien das passende Gewand zu finden. Die Stimmführung in seiner Begleitung ist von großem Reiz und zeugt von eminenter Meisterschaft. Die Melodien selbst haben großenteils weiche Linien: einige allerdings, z. B. Ostern (No. 9) und Himmelfahrt (10) und Reformation strömen schon Händelsche Kraft aus. —

Franck, Joh. Wolfg., Sechs geistliche Melodien. Für dreistimmigen Frauenchor bearbeitet von *Th. Forchhammer*.

An guten Chören für Frauenstimmen ist kein Überfluß. Die vorliegenden Melodien des alten Hamburger Arztes und berühmten Komponisten in der vortrefflichen Bearbeitung *Forchhammers* werden dankbare Sängerinnen und Hörer finden. Besonders schön ist No. 1 Christi Geburt, sehr geistvoll mit dramatischen Accenten bearbeitet No. 5 „Jesus neigt sein Haupt und stirbt".

Pfannschmidt, Heinrich, Sammlung der gebräuchlichsten Choräle und geistlichen Lieder für gemischte Kirchen- und Schulchöre vierstimmig bearbeitet. Groß-Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg.

Die Sammlung enthält 33 Choräle und neun allgemein bekannte geistliche Lieder (Es ist ein Ros' entsprungen, Großer Gott wir loben dich, Harre, meine Seele, Ich bete an die Macht der Liebe, O du fröhliche, So nimm denn meine Hände, Stille Nacht, Tochter Zion, Wie sie so sanft ruhn usw.). In der Bearbeitung der Choräle hat der Herausgeber die Meister des a cappella Gesanges zum Muster genommen, indem er im großen ganzen mit Dreiklängen auskommt und den Gebrauch der Dissonanz aufs äußerste beschränkt. Die Stimmführung ist flüssig, die Baßführung kräftig und oft eigenartig.
Ernst Rabich.

Ganz speziell für den Unterrichtsgebrauch an Seminaren und Präparanden-Anstalten ist zu Ostern 1907 erschienen: Klavierschule von **Gustav Götze.** Praktischer Unterricht in Verbindung mit Musiktheorie, besonders geeignet für Seminaristen und Präparanden. Kollektion Litolff No. 2390a. Preis 2 M, kartoniert 2,80 M.

Das vorgenannte Werk ist ein gründliches und gediegenes Unterrichtswerk, welches in der kurzen Zeit seit seinem Erscheinen bereits an den Seminaren und Präparanden-Anstalten in Oldenburg, Prenzlau, Herford und Schmiedeberg zur Einführung gelangt ist und zu Ostern d. J. in Soest und einer Reihe anderer Anstalten ebenfalls zur Einführung kommen wird.

Band 2 (Mittelstufe) und 3 (Oberstufe) der Schule sind in Vorbereitung und werden im Laufe d. J. erscheinen.

Wir sind überzeugt, daß das vortreffliche Werk sicher seinen Weg in die Anstalten, für welche es bestimmt ist, finden wird.

Ein Prüfungs-Exemplar steht gern zu Diensten.

Orgel- und Harmonium-Literatur.

Lubrich, F., Orgel-Album. Leichte Choralvorspiele und Vorspiele allgemeinen Inhalts. 2 Bdch. in Taschenformat, à 1 M. Bd. I enthält 55, Bd. II 48 Präludien. Leipzig, Conrad Glaser.

Zahlreiche tüchtige Mitarbeiter mit Namen von gutem Klange in der Organistenwelt haben den Herausgeber in seinem Bestreben unterstützt, den angehenden und technisch minder geförderten Organisten gutes Material zu bieten. Läuft auch manches Seichte mit unter, so überwiegt doch das Gediegene in der Sammlung. Als wahre Kabinettstücke organistischer Kleinkunst und feinsinniger Filigranarbeit, die auch höheren Ansprüchen ge-

nügen, seien nur die No. 2, 3, 7 und 19 (Bd. II) genannt. Auf formelle Unebenheiten in Bd. I, S. 10, 18, 21 usw. und Bd. II, 28 und 32 kann ich Raummangels wegen nicht eingehen.

Erbe, Kurt, Op. 4, 6 Improvisationen mit ausgeführtem C. F. Gr. Lichterfelde, Vieweg. Preis 2 M.

Die kurzen Vorbemerkungen des Komponisten über die Auffassung und Wiedergabe seiner Improvisationen sind mir aus der Seele gesprochen. Mit welcher Liebe er sich in den Geist des großen Thomaskantors versenkt hat, beweist am besten Nr. 2 („Nun laßt uns den Leib begraben"). Ich bin versucht, in diesem tiefen und poetischen Gebilde[1]) ein Pendant zu des Altmeisters: „Wenn wir in höchsten Nöten sein" — zu erblicken. Bestens empfohlen.

Loewe, Dr. C., 44 Präludien für die Orgel. Aus „Musikalischer Gottesdienst". Ausgewählt und bearbeitet von *G. Zanger*. Frankfurt a. O., Georg Bratfiisch. Preis 2 M.

Die Charakteristika des im Kirchenstile vorzüglich bewanderten Balladenmeisters sind Schlichtheit, kirchliche Würde und Kraft und gewandte Kontrapunktik. S. 19, 3. System, Takt 1, und 4. System, Takt 1 und 2, will mich allerdings der hüpfende Kontrapunkt im Sopran als wenig kirchlich anmuten. — Die Sammlung gliedert sich in 24 freie und 20 Choralvorspiele. In fast allen spürt man den Hauch des Genius. Ihre leichte — mittelschwere Spielbarkeit wird der weiteren Verbreitung wirksamen Vorschub leisten.

Alte Meister des Orgelspiels. Herausgegeben von *K. Straube*. Leipzig, Ed. Peters. Preis 3 M (?).

Unter dem mir zugegangenen Rezensions-Material das bei weitem wertvollste. In den 14 Nummern finden sich Orgelchoräle, Choralvariationen, Ciaconnen, Passacaglien, Toccaten usw. von Bach, J. G. Walther, Strungk, Scheidt, Pachelbel, Muffat, Kerrl, Böhm und Buxtehude. Der Herausgeber will mit seiner verdienstvollen Publikation zu eingehender Beschäftigung „mit der großen Kunst der ewig jungen alten Meister" anregen und gibt in den beigefügten Registermischungen „seiner" (d. i. der Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig) und dynamischen Bezeichnungen wertvolle Fingerzeige für eine würdige Reproduktion der „alten Herren" auf einer modernen Orgel; selbstverständlich sieht er seine Vorschläge nicht als apodiktisch bindend an, ist doch die Erreichung seines Zieles „nicht ohne einen stärkeren Einschlag subjektiven Empfindens zu ermöglichen".

Claußnitzer, P., 100 Choralvorspiele. Leipzig, Leuckarts Verlag. Preis 400 M.

Die früher in Einzelheften erschienenen Op. 9 und 17 (30 lange und kurze Choräle); 7, 10, 14, 16, 18, 19 (61 Choräle von mittlerer Schwierigkeit und Länge) und 20 (9 Figurationen zu: „Christus, der ist mein Leben") sind hier zu einem stattlichen Bande vereinigt und strebsamen Organisten nachdrücklichst zu empfehlen. Der Komponist, der das erforderliche kontrapunktische Rüstzeug spielend handhabt, weiß auch mit scheinbar unbedeutenden Choralvorspielen Stimmungen auszulösen und hat damit seine Meisterschaft in dieser Kompositionsgattung ausreichend dargetan. Die reichliche Verwendung der Chromatik und moderner Harmonik verleiht seinen feinsinnigen Präludien besondere Reize und aparte Züge. Vivant sequentes!

Stanford, Ch. Villiers, Op. 88, 4—6, 3 Präludien. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis je 2 M.

No. 4 ist nach einem Osterhymnus, No. 5 in Form eines Pastorale und No. 6 nach einem Kanon gearbeitet. Eigenartige Werke von mittlerer Schwierigkeit! Konzeption und Durchführung dokumentieren den aus dem Vollen schöpfenden Musiker. No. 5 bewerte ich relativ am höchsten.

Stephani, H., Op. 12, Große Fuge in c. Leipzig, Siegel. Preis 3 M.

Bei aller Achtung vor der formellen Gewandtheit des Autors kann ich die Empfindung, daß bei dem meines Erachtens zu breit angelegten Werke weniger mehr bedeutet hätte, nicht unterdrücken.

[1]) in gewissem Sinne.

Spangenberg, H., Op. 29, Präludium und Doppelfuge in a. Leipzig, Rühle & Wendling. Preis 2 M.

Tüchtige Arbeit, von teils mittelschwerer, teils schwerer Ausführbarkeit.

Jentsch, M., Op. 46, 2 Präludien. Leipzig, O. Junne. Preis 1,80 M.

Einige Stellen deuten darauf hin, daß der Komponist seine Fantasie lieber von dem großen Richard als von dem unsterblichen Thomaskantor befruchten läßt. Wer in der Orgelkomposition auf Bach fußt, wird erfolgreicher schaffen.

Bendix, Herm., Op. 74, Stimmungsbilder für Harmonium. Gr. Lichterfelde, Vieweg. Preis 1,50 M.

An guter neuer Harmonium-Musik fehlt es trotz der Überflutung des Marktes noch immer. Der Spieler von Geschmack greife zu B. Op. 74 (7 St.), von denen sich besonders die No. 1, 2, 4 und 5 als gediegene Originalkompositionen darstellen.

Hassenstein, P., Schule für das Normal-Harmonium (Harmonium mit einheitlicher Registrierung). Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 5 M.

Unter den einschlägigen Unterrichtswerken dürfte die Hassensteinsche Schule wegen ihrer praktischen Einrichtung (auch zum Selbstunterricht geeignet), der sachgemäßen Gliederung und sorgsamen Abstufung des reichhaltigen und interessant gewählten Übungsmaterials einzig dastehen. Der Herausgeber bietet zumeist kräftige Kost (u. a. M. G. Fischer, Händel, Bach). Empfohlen!

P. Teichfischer.

Musikalsche Bilder nennt **Rudolf Wustmann** ein bei E. A. Seemann in Leipzig erschienenes Buch, das bei einem Preise von 4 M 10 Gemälde ganz oder im Ausschnitt in vortrefflicher Weise farbig wiedergibt und außerdem 25 Abbildungen im Text enthält. Dieser erläutert eine Anzahl Bildwerke im Hinblicke auf ihren musikalischen Gegenstand, es werden der Zeit ihrer Entstehung entsprechende Musikschöpfungen in Erinnerung gebracht, teilweise durch Abdruck in Noten, und dies Verfahren trägt unzweifelhaft zur Belebung des Eindruckes der Bilder bei.

Wir sind bei unsern Büchern so sehr gewöhnt, daß sie einen Standpunkt vertreten, für eine wenigstens dem Autor neu erscheinende Sache ins Feuer gehen, daß eine Schrift wie die vorliegende der richtigen Aufnahme nicht gleich im ersten Augenblicke sicher ist. Sie tritt nicht als Anwalt der Wahrheit auf, daß Bilder, die beispielsweise singende Engel oder musizierende oder eine schwingende Glocke mit aufzeigen, musikalische Nebenvorstellungen wecken wollen, wie solche im Maler selbst vorhanden waren. Sie setzt diese Wahrheit voraus, führt in die Seele eines Beschauers, der mit Hilfe tüchtiger musikgeschichtlicher Kenntnisse im Charakter der Entwicklungszeit der Bilder auch musikalisch durch sie angeregt wird und sie infolgedessen erschöpfender aufnimmt, als wenn er nur betrachtete. Auf diese Art der Schrift möge man sich beim Lesen einstellen.

Franz Döring.

Briefkasten.

E. G. in M. Ihr Frauenchor „So nimm denn meine Hände" ist stimmungsvoll, gegen die Wahl der Akkorde ist mit Ausnahme des 7. Taktes, der eine schlechtklingende verdeckte Quintenparallele hat, nichts zu sagen, der Modulationsplan ist bis auf den Schluß, welcher zu lange (bis 2 Takte vor dem Finalakkord) in der Dominante bleibt, gut. Die melodische Hebung auf der 2. Silbe von „Ende" dagegen ist zu tadeln. Eine Drucklegung des Chors kann ich Ihnen nicht empfehlen, weil die Silchersche Komposition dieses Textes bereits zur Volksmelodie geworden ist und Ihre Komposition sich melodisch und noch mehr rhythmisch an die Silchersche sehr anlehnt. Suchen Sie möglichst unkomponierte Texte zu vertonen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XII. Jahrgang. 1907/08.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 8.
Ausgegeben am 1. Mai 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

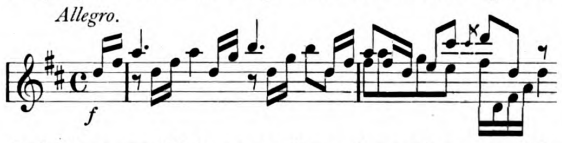
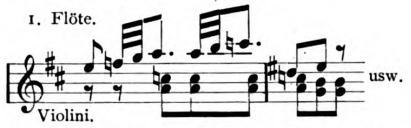
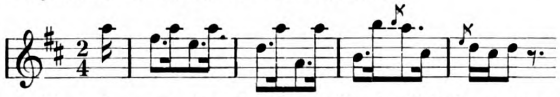
Inhalt: „Stamitz oder — Monn?" Von Hugo Riemann. (Schluß.) — Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören. Von Elsbeth Friedrichs. II. — **Lose Blätter:** Richard Wagner und seine erste Gattin Minna, von Erich Kloss. II. Collegium musicum in Berlin, von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee). — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Barmen-Elberfeld, Berlin; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

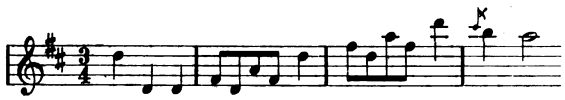
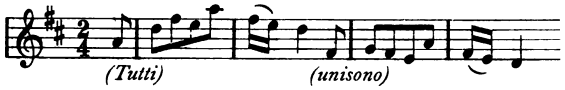
Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

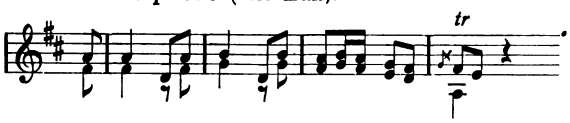
„Stamitz oder — Monn?"

Von **Hugo Riemann.**

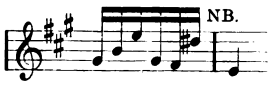
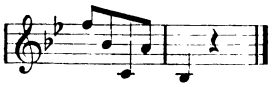
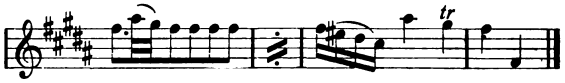
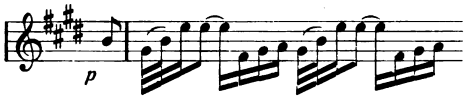
(Schluß.)

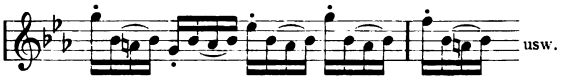
Wir kommen zur Ddur-Sinfonie. Daß diese mit dem Adur-Trio denselben Autor hat, erweist der Stil sofort: dieselbe frische, flotte Erfindung, dieselben bequemen und aus dem italienischen Violinstil her geläufigen glänzenden Violinpassagen, aber auch dasselbe Feststehen im alten Stile. Das für den neuen Stil eigentlich charakteristische Fluktuieren des Ausdrucks fehlt durchaus. Ein Joh. Fr. Fasch z. B. hebt sich gegenüber Monn sehr stark ab durch überraschende Einfälle, die starke Kontraste bedingen; und doch hat auch er mit dem Stile Stamitzs noch nichts zu schaffen. Gleich der Anfang zeigt ganz die Erfindungsweise der Corelli-Epoche:

Daß diese zwei Takte erst forte, dann piano gespielt werden, ist natürlich nur die alte gabrielische Echo-Manier. Die Sinfonie fügt dem Streichquartett 2 Flöten und 2 Hörner hinzu: die Fagotte gehen im forte mit den Bässen und haben keine einzige selbständige Note. Die Flöten und Hörner sind zwar in der Hauptsache di rinforza (und zwar im unisono mit den Streichern, Haltetöne kommen nicht vor!), treten aber ein paarmal solistisch heraus, doch nur in der Art der Trio-Episoden der französischen Ouvertüren und Concerti grossi. Wer etwa in der Trio-Episode (S. 38):

ein zweites Thema vermuten sollte, der wartet im zweiten Teile vergebens darauf, dasselbe wieder zu hören. Von irgendwelcher entwickelteren Sonatenform ist nichts zu entdecken. Der Satz klingt selbst gegenüber einem von Pergolesi oder Locatelli alt. Noch viel mehr als der erste Satz steht aber der zweite (Aria Andante un poco) im Banne des alten Stils „d'une teneur"; der unausgesetzt trotz der sehr erheblichen Ausdehnung festgehaltene punktierte Rhythmus ist durchaus altertümlich:

Zunächst werden beide Teile in Triobesetzung (Flöte, Violine, Baß) vorgetragen, dann das ganze vom Tutti wechselnd mit trioartigen verschiedenen Besetzungen unverändert wiederholt; die dabei angewandten dynamischen Unterschiede gehen nicht verschiedene Themen oder Motive an, sondern sind die allbekannten alten Registerwechsel. Auch das Menuett steht dem älteren Typus (bei Fux, Tele-

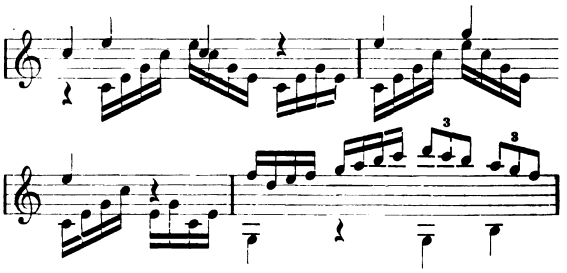
mann, Fasch) näher als das des A dur-Trio, obgleich es die unruhigen Triolen nicht hat:

Die dynamischen Kontraste sind wieder nur Echowiederholungen. Ein Trio fehlt, doch ist in den zweiten Teil eine sechstaktige Andeutung eines solchen (2 Hörner und Baß) eingekeilt. Das Finale (Allegro) ist munter, aber durchaus alten Stils:

gönnt gleich hier anschließend den Hörnern eine kleine Trio-Episode (mit Baß):

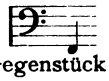
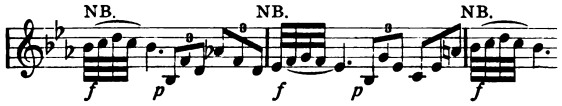
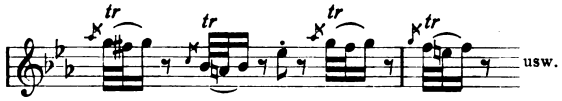
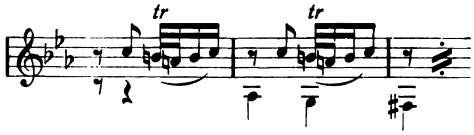


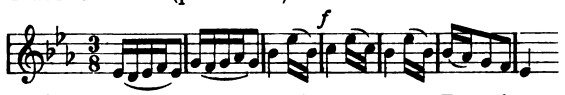
die auch gegen das Ende wiederkehrt, behandelt aber übrigens die Bläser durchaus nur als Füllung (aber ohne Haltetöne) und gibt zu keinerlei weiteren Bemerkungen Anlaß. Auch in dieser Sinfonie kommt ebensowenig wie in dem A dur-Trio ein crescendo vor, ebensowenig irgend eine Spur von einer Mannheimer Manier. Das Fazit der Betrachtung der beiden, sofern nicht weitere Beweise erbracht werden allein als solche von Georg Matthias Monn in Betracht kommenden Werke ist also die dankenswerte Bekanntschaft mit einem respektabeln und sogar gelegentlich humorvollen Komponisten im alten Stile. Denselben mit Stamitz auf eine Linie oder gar über ihn zu stellen, liegt auch nicht der geringste Grund vor. Nur das kleine Andante des A dur-Trio zeigt ein wärmeres Empfinden und kann beanspruchen, an dessen Manier anzuklingen.

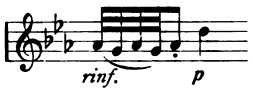
Die H dur-Sinfonie (nur 3 Sätze, ohne Menuett; nur für Streichinstrumente, also ein Quatuor) zeigt zwar ein anderes Gesicht, ist breiter, großzügiger, rührt aber vielleicht doch ebenfalls von Georg Monn her, da sie das auffällige Abspringen von der großen Septime in den Grundton bei den Schlüssen aufweist, das im Finale des A dur-Trio vorkommt:

und durch zweite der 6 posthumen gedruckten Quatuors (Fugen mit Präludien) Georg Monns bestätigt wird:

Auch die mit der Bibliothek Wagener in den Besitz des Brüsseler Konservatorium gelangte 1749 datierte G dur-Sinfonie von „Matth. Monn“ ist aus dem gleichen Grunde vielleicht Georg Monn zuzuschreiben (ich danke hier ausdrücklich Ad. Wotquenne, daß er mir die Möglichkeit verschafft hat, von den Quartett-Fugen und der G dur-Sinfonie Abschrift zu nehmen). Die H dur-Sinfonie zeigt eine fortgeschrittene Entwicklung durch das Vorhandensein einer wirklichen Durchührung von 27 Takten im ersten Satze, nach welcher der 1. Teil vollständig mit der normalen Abänderung der Modulationsrichtung wiederkehrt; doch fehlt ein kontrastierendes zweites Thema und nur ein kurzer naiver Epilog, der etwa von Locatelli sein könnte, macht sich bemerklich:

Dynamische Bezeichnungen fehlen in allen drei Sätzen fast ganz. Irgendwelche Verwandtschaft mit der Schreibweise der Mannheimer oder einen spezifisch „österreichischen Stimmungsausdruck“ (S. XI) vermag ich beim besten Willen nicht zu entdecken. Der zweite Satz (E dur Andante C gemahnt an Pergolesis Stil, besonders die Schlußtakte beider Teile; der Anfang ist von elegischer Stimmung:

hat aber zu viele stereotypen Cäsuren mit 𝄐. Am muntersten spielt sich der letzte Satz ab (Presto H dur $^6/_8$), ist freilich sehr kurz und ohne tieferen Stimmungsgehalt.

So bleibt denn für den Erweis der Verwandtschaft mit dem Mannheimer Stil nur noch die Es dur-Sinfonie (S. 68 ff.) übrig. Daß wir es bei dieser mit einer andern Individualität zu tun haben, ist auf den ersten Blick ersichtlich — vermutlich ist es *Johann Matthäus Monn*, dessen Bekanntschaft wir durch sie machen. Zwar enthält auch diese Sinfonie noch Elemente, die auf das alte Konzert zurückverweisen z. B.

welche Manier in dem ersten Satze eine große Rolle spielt. Ein sehr gewagtes langes virtuoses Solo der beiden Hörner



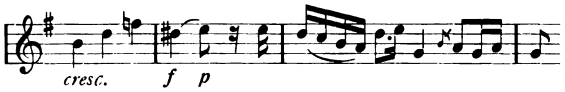
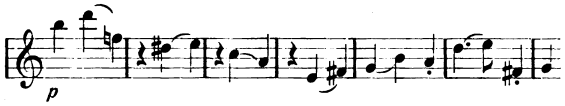
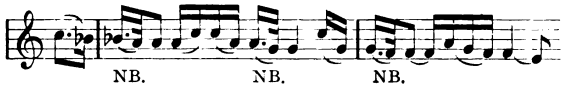
das im 2. Horn auch über das bekannte (Notierung) verfügt, dürfte kaum ein Gegenstück in einer älteren Sinfonie finden (vielleicht bei Graupner) und bürdet jedenfalls seinem Autor die volle Verantwortlichkeit auf. Im übrigen haben wir in dieser Sinfonie wirklich ein Werk vor uns, das ganz offenbar in engerer Beziehung zu den Mannheimern steht. Das beweist schon die ganz veränderte Behandlung der Bläser (2 Oboen und 2 Hörner), welche wiederholt durchgehaltene Töne haben anstatt mit den Streichern zu gehen wie in den andern „Monnschen“ Sinfonien. Das Auftauchen ausgesprochener Mannheimer Manieren im bunten Wechsel mit Kennzeichen älteren Stils weist aber deutlich auf eine Beeinflussung von auswärts; wir haben ein Werk vor uns, das nach Stamitz und Filtz geschrieben ist. Auch die viel schlechtere Baßführung gehört zu den Beweisen; die drei ersten Seiten der Partitur kommen von Tonika und Dominante kaum los. Der Anfang ist durchaus mannheimisch (vergl. Filtz Es dur Op. 2^{VI} [nach dessen stimmungsvollen piano-Kopfmotiv] und B dur No. III [Huberti à piu istr. No. 7]); freilich fehlen aber ganz die charakteristischen Unterschiede von forte-Ideen und piano-Ideen. Ein eigentliches zweites Thema fehlt; die Erreichung der Dominanttonart nach den konzertartigen Übergangspartien bringt nur eine Anzahl Schlußbestätigungen, in denen die Mannheimer „Bebung“ auffällig hervortritt:

Auf eine Reprise ist verzichtet. Der zweite Teil setzt mit der Transposition des Anfangs nach B dur ein, ist aber schon nach 12 Takten am Ende der Durchführung. Die Wiederkehr des 1. Themas in der Haupttonart ist dem oben angedeuteten Hörnersolo anvertraut (mit Baß), der Rest ist stark erweitert und bringt außer der Reproduktion der „Bebungen“ auch noch eine zweite Verbeugung nach Mannheim mit der „Singvögelchen“-Manier:

Der zweite Satz (nur mit Hörnern, ohne die Oboen) ist nicht übel, aber auch nicht bedeutend; die Stelle:

stammt von Fr. X. Richter (A dur-Sinfonie Op. 4^{V} u. ö.). Frisch ist das Menuett, das an mehrere Stamitzsche zugleich erinnert, doch keins streng nachahmt. Das Trio ist nur eine Uminstrumentierung des Hauptteils, bei der die Bläser führen und die Streicher begleiten. Ein lustiges Presto, dessen 7taktiger Kopf an den 5taktigen der D dur-Sinfonie (périod. 10) von Filtz erinnert:



Weiterer Details bedarf es nicht. Es sei nur bemerkt, daß verwunderlicherweise in sämtlichen vier Monnschen Werken des Bandes kein einziges crescendo vorgeschrieben ist, nur im Andante der Es dur-Sinfonie ein paarmal rinf. für die Figur

Die posthumen Quartettfugen, von denen man wird annehmen müssen daß sie aus Monns letzten Lebensjahren stammen, haben das crescendo (No. 5) und zeigen auch Seufzermanieren (No. 5). Die G dur-Sinfonie von 1749 hat bei sehr knapper Ausdehnung im ersten Satze ein wirkliches zweites Thema und zwar wie bei Stamitz beginnend in der Mollvariante der Dominante.

Überblicken wir alle bisher unter dem Namen Monn vorliegenden Sinfonien, so vermissen wir nur eben gerade die Hauptsache: das Elektrisierende, Faszinierende von Stamitzs überreicher Erfindung. Monn ist, wie besonders auch die (übrigens Bekanntschaft mit J. S. Bachs verratenden) Quartettfugen beweisen, ein „tüchtiger Fugist“, ein respektabler Vertreter des alten Stils, der aber von den neuen Strömungen nicht unberührt geblieben ist. Aber z. B. sogar die Enharmonik Takt 4 des Präludium der 4. Quartett-Fuge weist doch eher auf Rameau als auf Stamitz. Immerhin möchte ich betonen, daß diese Quartett-Fugen von Monns Eigenart ein viel bestimmteres Bild geben als die Sinfonien des Denkmälerbandes. Einen Bahnbrecher, einen Bannerträger der neuen Kunst aus ihm zu machen und gar ihm gegenüber Stamitz den höheren Rang zuzuweisen, kann nur blinde Voreingenommenheit versucht sein. Die Herren Herausgeber haben sich anscheinend doch Stamitz noch nicht recht näher angesehen oder angehört; sonst hätte ihnen der himmelweite Abstand zwischen ihm und Monn zu Bewußtsein kommen müssen. Es freut mich gegenüber Adlers heftigem Vorstoße darauf hinweisen zu können, daß soeben Hermann Kretzschmar in der Besprechung meiner zweiten Auswahl Mannheimer Sinfonien im Kirchenmusikalischen Jahrbuche pro 1908 anerkennt, daß ich in Richter und Stamitz „zwei der bedeutendsten Instrumentalkomponisten des 18. Jahrhunderts der unverdienten Vergessenheit entzogen“ habe. Daß die vorliegende Publikation dies Urteil ändern wird, ist nicht wahrscheinlich. —

Der übrige Inhalt des Bandes kommt für die Mannheimer bezw. Stamitz-Frage kaum in Betracht. Die Tafelmusik C dur von *Georg Reutter* jun. ist eine zwar kleine aber ansprechende Sinfonie mit Menuett und Trio als 3. Satz (!), ist aber aus Stamitz Todesjahre (1757) datiert und klingt trotzdem gar nicht mannheimisch. Die von 1746 datierte D dur-Sinfonie (Ouvertüre zur Oper La clemenza di Tito) von G. Chr. Wagenseil (1715—77) gemahnt eher an Ph. Em. Bachs Klaviersonaten als an die Mannheimer Sinfonien, und noch viel mehr trägt die Triosonate D dur von Wagenseil das Gepräge des alten Stils. Daß auch diese beiden Wagenseilschen Werke als 3. Satz ein Menuett haben, sei gebührend registriert. Daß dieselben für die Genesis des neuen Stils irgend etwas bedeuten, haben auch die Herausgeber nicht behauptet. Ich konstatiere aber gern, daß dieselben einen erquicklicheren Eindruck machen als z. B. die in Huberti's Op. V mit drei Stamitzschen und einer Beckschen gedruckte Sinfonie C dur von Wagenseil. Eine Triosonate B dur von Matthäus Schlöger (1722—66) gehört zum Mittelgut, tritt ohne Prätensionen auf, führt allerdings öfter als der Gattung tunlich die beiden Violinen im Einklang und hält den Baß durchweg nur fundamentierend oder begleitend ohne Beteiligung an der Thematik. Das Largo Es dur ist durchsetzt mit Mannheimer Seufzern, Stamitzschen „gewundenen Abstiegen", verrät also Bekanntschaft mit dem neuen Stile, ohne doch dessen wesentlichste Eigenschaft assimilieren zu können, das starke Fluktuieren des Ausdrucks. Die Bezeichnung crescendo wendet auch Schlöger nicht an.

Den Beschluß bilden zwei Quartette (Divertimenti) von *Josef Starzer*, dem bekannten Komponisten Noverrescher Ballette (1727—87). Nach der biographischen Skizze muß geschlossen werden, daß diese Stücke etwa in die siebziger Jahre gehören. Dafür spricht auch die reichliche dynamische Bezeichnung, auch mit „sempre cres. — il F". Und doch kann auch Starzer noch nicht um Stamitzs C dur-Trio Op. 1[1] herum, ohne seine Referenz zu machen (G dur-Quartett, gegen Ende des 1. Satzes):

bei Stamitz (2. Thema des 1. Satzes):

Das Adagio des 2. Quartetts (A moll) wartet zu Anfang und Schluß mit echten Mannheimer Seufzern auf:

Übrigens ist Starzers Musik wohlgenießbar, routiniert, aber ein wenig flach, etwa der Josef Toeschis, seines Spezialkollegen als Ballettkomponist zu vergleichen. Hervorgehoben sei, daß Starzer auch Bratsche und Baß an der thematischen Arbeit teilnehmen läßt.

Zwei dem Bande vorgeheftete Porträts von lebendigem Ausdruck stellen uns Reutter und Starzer persönlich vor.

In Summa ist den Herausgebern zu danken, daß sie die Bekanntschaft mit einer Anzahl ehrenwerter Proben der Wiener Instrumentalmusik zur Zeit des Ruhmes der Mannheimer Schule vermittelt haben.[1]) Wären sie nicht mit der Prätension aufgetreten, damit die Mannheimer „über den Haufen zu werfen", so brauchte die Anerkennung nicht eingeschränkt zu werden; angesichts der pomphaften Ankündigung aber kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der kreißende Berg eine Maus geboren hat. Selbst wenn Monn mit Stamitz gleichgestellt zu werden verdiente — was aber auf das bestimmteste zu verneinen ist — wäre die Absicht der Herausgeber doch nicht erreicht, Stamitz einen Vordermann in Wien zu geben. Denn 1740, wo Monn seine D dur-Sinfonie schrieb, war Stamitz genau ebenso alt wie Monn (23 Jahre); glauben denn die Herausgeber im Ernst, daß Stamitz das Komponieren erst in Mannheim angefangen hat? Wo er sich vor seinem Aufsehen erregenden Auftreten als Virtuose (vermutlich mit einem eigenen Konzert) bei der Krönung Karls VII. (1742) aufgehalten hat (Prag, Dresden oder gar — Wien?) wissen wir nicht; daß Stamitz nach erlangter künstlerischen Reife als Virtuose auf die Wanderschaft gegangen, ist beinahe selbstverständlich.

Auf Adlers Idee bezüglich der Entstehung einer „Kunstschule" und einer Stilwandlung gehe ich nicht ein, sondern bemerke nur, daß mir zur Entstehung einer solchen nicht sowohl eine „Örtlichkeit" als eine „Persönlichkeit" die Voraussetzung zu sein scheint. Wenn aber gar die „Örtlichkeit" der „Wiener" Schule auf alles Land zwischen den schwarzgelben Grenzpfählen ausgedehnt wird und auch Kolonisationen wie die „der in Mannheim sich sammelnden Österreicher" als Seitentrieb mit einbegriffen werden, so sind das gewiß „Schlagworte", die man dem Leiter der Publikation von Denkmälern der Tonkunst in Österreich (!) zu gute halten muß. Mir ist nie in den Sinn gekommen, die „Örtlichkeit" Mannheim für die Stilreform verantwortlich zu machen, vielmehr habe ich stets betont, daß auch die älteren Genossen Richter und Holzbauer dem starken Einflusse der Persönlichkeit Stamitzs die

[1]) S. XVIII der Einleitung verheißt für einen die vorliegende Auswahl fortetzenden Band auch ein thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke der Wiener vorklassischen Schule. Hoffentlich kommen da auch Leopold Hoffmann, Josef Mysliweczek, Franz Asplmayr zu Worte, welche ihrer Zeit besonders geschätzt wurden.

Annahme des neuen Stils verdanken. Hätte statt Karl Theodor von der Pfalz Ludwig XV. von Frankreich Stamitz zu seinem Kammerkomponisten gemacht, so wäre die Stamitzsche Schule eine Pariser statt eine Mannheimer geworden. Daß aber Stamitzs Eigenart auf dem Nährboden des tschechischen Musikingeniums erwachsen ist, habe ich selbst mehrfach betont.

Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören.

Von **Elsbeth Friedrichs.**

II.

Die erste Unterrichtsstunde.

Im Oktober 1905 fingen wir unsere Chorstunden an.

Etwa vierzig Knaben und Mädchen im Alter von 7 bis zu 14 Jahren waren als Schüler angemeldet worden. Vierzig mehr und minder begabte Kinder sahen mit begieriger Erwartung der ersten Stunde im „Kinderchor" entgegen, von dem sie sich schon vorher die wundervollsten Vorstellungen gemacht hatten.

Vorherige Umfrage hatte ergeben, daß Schule und Haus eine geringe Anzahl von Wochenstunden für diese Neuerung übrig ließen. Der Unterricht, weit davon entfernt, anstrengend zu sein, sollte ja der unerbittlichen Lernarbeit in der Schule entgegenwirken, indem jene Kräfte des Körpers und Geistes zu spontaner Tätigkeit angeregt würden, die im strengen Schulorganismus als störende Allotria verbannt werden müssen.

Also der Unterricht fand Dienstag und Freitag nachmittags von 3 bis 5 Uhr im Musikzimmer des „Jenaer Volkshauses" statt. Es ist ein großer, luftiger und länglich gestalteter Raum, eingerichtet mit Klavier, Notentafel, großem, verstellbarem Tisch und Stühlen.

Für den regelmäßigen Unterricht waren die Kinder in zwei Abteilungen geschieden, vorläufig nach dem Alter. Die Kleineren bis zum zehnten Lebensjahre kamen um 3 Uhr, die übrigen lösten jene um 4 Uhr ab.

Jedes Kind hatte zu bringen: ein mit Schreibpapier durchschossenes Notenschreibheft, Bleifeder und Radiergummi.

Den tatsächlichen Verhältnissen entsprechend tut der Lehrer in solchen Fällen am besten, nichts — auch gar nichts an Vorkenntnissen bei den Kindern vorauszusetzen. Mag auch ein oder das andere Kind mit Eltern und Geschwistern daheim hie und da Singversuche gemacht haben, so sind diese doch unsystematisch gehandhabt worden, so daß sich weder ein wirkliches Geschick zum Singen noch eine musikalische Vorstellung dadurch gebildet haben kann.

Also von vorn anfangen heißt es durchaus! Ein ungeheuer umfangreicher Lehr- und Übungsstoff liegt vor, dessen zunächst oberflächliche Einteilung etwa so beschaffen ist:

I. Stufe.

a) Erweckung und Bildung des Tonsinnes durch Hören und Vergleichen,
b) Erweckung und Bildung des rhythmischen Sinnes durch Teilung und Wägung der Zeit;

rein praktisch:

a) Hervorbringung und Bildung des Tones durch die menschliche Stimme,
b) Regelung der Körperbewegungen nach rhythmischen Gesetzen.

Alle diese Dinge können spielend-belehrend abgehandelt werden. Die Abwechslung ist das Erfrischungsmittel dabei.

So haben wir's auch gemacht, und die Folge davon war eine anhaltende Spannung des Interesses auf seiten der Schüler.

Die Kleinen sind die interessantesten. Naiv und gläubig sitzen sie zunächst um den Tisch gereiht, die Kleinsten zu beiden Seiten der Lehrerin.

Die Lehrerin bläst auf einer a^1 und c^2 rein angebenden Stimmpfeife ein lang ausgehaltenes a^1.*)

„Was war das?"

Ruth: „Ein Ton."

Lehrerin (klopft auf den Tisch): „Das ist auch ein Ton, nicht?"

Die Kinder schütteln energisch den Kopf.

Die L. schlägt an die Fensterscheibe, spricht anhaltend a, bringt allerlei andere Geräusche hervor und singt dann a^1.

Paul: „Wieder ein Ton!"

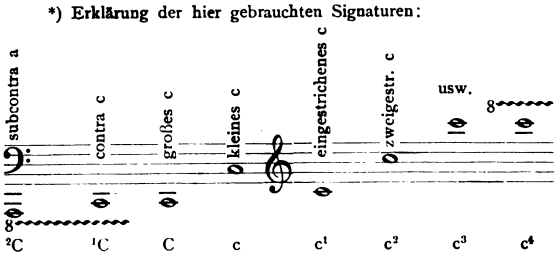
L. singt c^2. „Ist das derselbe Ton von vorhin?"

Verschiedene verneinen, andere bejahen, die meisten sind zweifelhaft.

L. gibt auf der Geige (in Ermangelung dieser auf dem Klavier) intensiv und anhaltend zuerst das a, dann das a^1 und schließlich das a^2 an. „War das alles derselbe Ton?"

Ruth: „Ja."

*) Erklärung der hier gebrauchten Signaturen:



Lore: „Nein, der erste war dick, der zweite dünner und dann ganz dünn!“

Auch die andern sagen ihre Meinung, die wenigsten gebrauchen die Bezeichnung hoch und tief.

Sie müssen also lernen, was in der Musik hoch und tief heißt. Wir knüpften an die kindliche Anschauung von der sinnlich wahrnehmbaren Welt an. So:

Die L. malt vor sich auf den Tisch einen grasbewachsenen Pfad, daraus empor zu dem durch Striche markierten Himmel ragend eine Stange, die an ihrer Basis eine runde Kugel hat und eine ebensolche auf der Spitze trägt.

„Seht, das ist eine Stange, die steht hier unten auf einer Kugel und hat hoch oben auch eine Kugel. Welche ist nun die hohe, welche die tiefe Kugel?“

Wenn alle orientiert sind, zeigt die Lehrerin auf die untere Kugel.

„Die Kugeln klingen, diese so (a singend) und die hier oben, die hohe so (a^1 singend).“

Zum besseren Verständnis kann a laut, a^1 leiser intoniert oder a auf u und a^1 auf i vokalisiert werden. Immer wieder, 'mal so, 'mal so, bis allen klar ist welches a tief und welches hoch ist, dann ohne das bildliche Hilfsmittel auf der Violine, dem Klavier und mit der Stimme.

In unserem Kinderchor hatten innerhalb der ersten Viertelstunde alle Kinder den tiefen vom hohen Ton unterscheiden gelernt.

L.: „Nun will ich euch sagen wie dieser Ton heißt; denn es gibt ja noch viele andere Töne, die muß man gerade wie viele Kinder durch Namen unterscheiden. In früheren Zeiten, als die Leute erst anfingen, Musik zu machen, da nannten sie die Töne nach dem Abc, wie fängt doch das an?“

Die Kinder antworten eifrig.

L.: „So fing damals auch das musikalische Abc an. Der Ton, den wir heute kennen gelernt haben, war der allererste Ton (singt ihn), er heißt a.“

Ruth: „Und der zweite?“

L.: „Den lernen wir in der nächsten Stunde kennen. Jetzt wollen wir einmal sehen, wie lange der Ton a dauert.[1]) Denkt euch einmal, es käme einer und sänge den Ton a ohne aufzuhören, immerzu. Wie wäre das?“

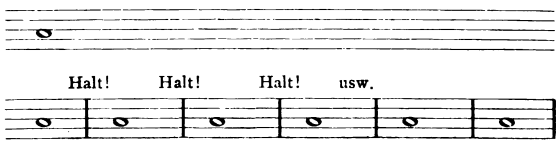
Liesbeth: „Das kann ja keiner, weil er doch immer dazwischen atmen muß.“

Lehrerin gibt auf dem Harmonium[1]) den Ton a an und läßt es unausgesetzt weiter klingen. Die Kinder, zunächst erwartungsvoll, werden verblüfft, schließlich halten sich einige die Ohren zu.

L: „Das Harmonium braucht nicht aufzuhören um zu atmen; aber ich sehe schon, das gefällt euch nicht. Es ist auch keine Musik. In der Musik muß außer dem Klingen immer noch etwas lebendiges sein. Das ist wie bei den Menschen, da muß immer das Herz schlagen, sonst ist kein Leben in ihnen. So gehört zum Klingen auch das Pochen. Die Musik hat auch einen Herzschlag, und das ist die Zeiteinteilung.

Das a auf dem Harmonium hat sehr lange gedauert. Diese lange, lange Dauer ist die Zeit. Wenn man die Zeit nicht in Teile teilt, dann hört sie gar nicht mehr auf, und wir haben gesehn, daß das nicht schön ist.

Seht einmal diese langen, langen fünf Linien, die über die ganze Wandtafel gehen. Hier links fangen sie an und dann gehen sie etwas tiefer, immer noch weiter und immer weiter bis ganz unten. Diese langen Linien bedeuten die lange Zeit. Wenn ich nun unseren Ton a hier hersetze, dann muß es auch solange und noch länger klingen wie das a auf dem Harmonium. Paßt auf, was ich jetzt mache.



Nun muß das a jedesmal aufhören zu klingen, wenn der Kreidestrich kommt; denn dieser Kreidestrich — wir wollen ihn Taktstrich nennen — dieser Taktstrich sagt immer: „Halt“, und nun fängt das a wieder von vorn an. Nun muß ein a genau ebensolange dauern wie das andere a, jedes a muß solange klingen, bis wir eins, zwei und wieder zum nächsten eins, zwei gezählt haben. Ich werde zählen und auf die Taktstriche zeigen und ihr sollt singen.“

(Nachdem die Übung gelungen ist.) „Nun gebt euch die Hände und marschiert immer zwei und zwei hintereinander genau im Takt wie die Soldaten um den Tisch herum. Ich werde eins, zwei zählen und ihr singt beim Marschieren immer zu zwei Schritten den ganzen Ton a.“

(Nachdem unter Führung der Lehrerin die Übung geregelt ist, setzt diese sich ans Klavier und spielt bei jedem ersten Taktteil stark accentuiert in Oktaven das a und zählt dazu.)

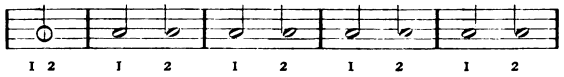
L.: „So ist's genug; aber war es ganz richtig? Hier steht doch zwischen zwei Taktstrichen jedesmal nur eine a-Kugel, und ihr habt immer zwei Schritte dazu gemacht. Wäre es nicht richtiger, wenn man nur eins zählte und einen Schritt machte?“

Lore: „Ich kann's, darf ich's machen?“

(Sie macht mit beiden Füßen zugleich einen

[1]) Ein kleines, gut gestimmtes Harmonium leistet neben Geige, Klavier, Blechflöte usw. ausgezeichnete Dienste. Nicht allein bereitet es bei den Kindern ein späteres Erfassen des verschiedenartigen Charakters unserer Instrumente vor, es eignet sich auch vorzüglich zur Darstellung der Register und der klanglichen Darstellung der Zeit durch lang ausgehaltene Töne.

Sprung, zählt „eins“, dann einen zweiten Sprung für den zweiten Takt.)

L.: „Wir wollen aber marschieren, und dazu gebraucht man zuerst den rechten, dann den linken Fuß. Diese ganze a-Kugel wollen wir einmal in zwei Hälften teilen, wir wollen sie zerschneiden, so:

Nun haben wir zwei halbe a-Kugeln oder a-Noten in jedem Takt, eine für den rechten, die andere für den linken Fuß. Welche von beiden halben ist nun wohl die wichtigste?“

Ruth: „Die erste für den rechten Fuß ist die wichtigste.“

L.: „Darum wollen wir sie immer ein wenig lauter singen als die zweite. Ihr habt das auch schon vorher ganz richtig gemacht; aber nun wißt ihr, daß es immer so sein muß.

Jetzt werden wir noch einmal nach den zwei halben Noten marschieren und noch dazu jedesmal bei eins in die Hände klatschen.“

(Das allgemeine Interesse hat den Höhepunkt erreicht. Die Lehrerin läßt sich von einzelnen Kindern nochmals das Erlernte von Takt und Rhythmus vortragen und geht dann über zur Atemgymnastik und Tonbildung.)

L. (die Blasebälge des Harmoniums in Bewegung setzend): „Was mache ich jetzt?“

Kinder: „pusten“ — „hauchen“ — „treten“. ...

L.: „Ich lasse das Harmonium atmen, damit es singen kann (gibt dann a an). Das Harmonium macht das so ähnlich wie die Menschen, es holt hier unten die Luft ein; hier oben, ganz vorn da hat es seine Stimme. Wenn nun das Atmen recht tief, ruhig und egal gemacht wird, dann klingt auch die Stimme gut; wenn man aber die Luft unruhig, unegal und in Rucken und Stößen hineinbläst, dann wird der Ton häßlich und das Harmonium geht noch dazu davon entzwei, gerade wie wir Menschen krank werden, wenn wir viel singen und verkehrt dabei atmen wollten.“ (Illustriert das Gesagte am Harmonium und selbst singend. Die Kinder verfolgen aufmerksam den Vorgang.)

L.: „Jetzt wollen wir alle nach dem Takt atmen lernen.“

(In turnerischen Stellungen üben die Kinder zunächst die Tiefatmung bis zur taktmäßigen Regelung: $^4/_4$ langsam — Einatmen — Anhalten — Ausatmen — Pause — wieder Einatmen usw.)

Fehler und Ungeschicklichkeiten der kleinen Zöglinge geben Anlaß zu allerlei anregenden Bemerkungen und kleinen Dialogen. Bei der großen Verschiedenartigkeit der Individualitäten, besonders in einem Kinderchor, wo jeder einzelne sich nach der Überwindung der ersten Scheu natürlich gibt — bei der großen Verschiedenartigkeit hört die Gelegenheit zu ungezwungener Anknüpfung niemals auf. — Die sogenannte Zwerchfellatmung ist in geregelter Weise geübt worden; die Lehrerin greift zur Stimmpfeife.

„Was war das?“

Verschiedene: „Der erste Ton“ — „der Ton a“ — „die ganze a-Kugel“.

L.: „Was ist dies?“ (das a auf dem Harmonium).

K.: „Auch der Ton a.“

L. singt, leise ansetzend, an- und abschwellend das a. „So muß man es singen.“

Im Halbkreis stehend üben die Kinder auf Grund der Atmungs-Vorübung die Tonbildung. Im Chor, einzeln, leiser, lauter usw.

Ganz rein zeigt sich die Intonation bei kaum der Hälfte des Chors, manche brummen, andere hauchen. Da erscheint guter Rat teuer; aber „alle gesunden Kinder sind fähig, hören und singen zu lernen“. Von dieser Überzeugung erfüllt, wird der geschickte Lehrer auch immer die Mittel und Wege zur Befreiung der gebundenen Kraft im Zögling finden.

Ruth kommt nicht über ein undefinierbares Gebrumm hinaus.

L.: „Ruth, hast du nun die hohe a-Kugel gesungen oder die tiefe?“

Das Kind schüttelt rat- und verständnislos den Kopf.

L. führt sie an das Harmonium, intoniert das a^1 und ahmt dazu den Ton der Kleinen nach.

„Ist das richtig?“

R. schüttelt den Kopf.

L.: „Siehst du? Deine Ohren hören es, möchtest du nicht auch lernen, mit deiner Stimme es richtig zu singen? Weißt du, wie im Sommer die kleine Grasmücke singt? Ganz, ganz fein und hoch, so wollen wir es auch lernen.“

R. horcht, fängt an, ihre Stimme zu modulieren und kommt der Höhe des a immer näher. Nun ist der kritische Geist geweckt, Ruth tritt zur Seite und horcht aufmerksam, wie Paul denselben Versuch machen muß, und wie andere nach ihm üben.

L.: „Wann ist das a richtig und schön gesungen?“

Ewald: „Wenn es ebenso ist wie der Harmoniumton!“

L.: „Was habt ihr nun heute gelernt?“

Verschiedene: „Den Ton a“ — „das Marschieren“ — „den Takt“ — „das Zählen und das Atemholen mit Zählen“ usw.

L.: „Wer von euch hat den Ton a noch nicht gelernt? — Also ihr alle habt ihn sicher gelernt! Wißt ihr, wie das ist, wenn man etwas genau kennt? Wenn z. B. zwölf kleine Mädchen und Knaben hier herein kämen, und eine davon wäre eure Freundin, würdet ihr die gleich heraus erkennen aus allen zwölf?“

Allgemeine Zustimmung!

L.: „Nun gibt es in der Musik auch zwölf verschiedene Töne. Einer von diesen zwölfen ist der

Ton a, ob ihr den wohl ebensogut heraus erkennt wie eure Freundin! Hier sind die zwölf Töne (spielt a^1 chromatisch bis a^2), welcher Ton war a?"

Die Kinder wollen raten.

L.: „Ihr habt also das a noch nicht sehr gut gelernt. Jetzt werde ich nur sieben verschiedene Töne spielen. Das a soll zuerst aufmarschieren, es soll den Anfang machen, merkt es euch genau! Dann kommen andere Töne, und wenn danach das a wieder aufmarschiert, dann wollen wir sehen, wer es erkennt."

L. spielt von a aufwärts diatonisch bis zum a^1 im $^2/_2$ Takt.

Einige rufen freudig bei der Oktave „a" „a" — (und abwärts). „A" rufen mehrere Stimmen beim Schlußton. Auch in moll gelingt es. Dann $a - e^1 - a^1$ darauf $a - cis^1 - e^1 - a$ usw. bis zur Hinzuziehung harmoniefremder Töne.

Die Antworten werden einsilbiger, einige Kinder verwirrt, dann wieder klarer und sicherer. Ein Knabe irrt sich nie, er hört das a aus allen Kombinationen so sicher heraus wie etwa die Stimme der Mutter.

L.: „Jetzt sollst du, Heinrich, einmal den Lehrmeister spielen, du sollst immer sagen, ob die andern gut oder falsch gehört haben." — — — — — —

L.: „Die Stunde ist aus, in der nächsten lernen wir den zweiten Ton kennen."

Lose Blätter.

Richard Wagner und seine erste Gattin Minna.

Von Erich Kloss.

II.

Unter den Briefen künstlerischen und allgemeinen Inhalts ist einer der wichtigsten der bereits in Teil I dieses Aufsatzes wiedergegebene, der nach der Berliner Holländer-Aufführung geschrieben ist. In ähnlich ausführlicher Weise berichtet Wagner, besonders in den Jahren bis etwa 1859 von allen seinen künstlerischen Erlebnissen und Eindrücken. Unbefangen charakterisiert er auch die Menschen. Über *Ludwig Spohr* heifst es, entsprechend andern ausführlicheren Urteilen Wagners über diesen vortrefflichen Mann: „An diesem Spohr habe ich übrigens doch eine merkwürdige Eroberung gemacht: Alle, die ihn kennen, schildern ihn als den kältesten, schroffesten und unzugänglichsten Menschen, der alles Fremde von sich weist. Dafs ich ihn, blofs durch meine Arbeit („Der fliegende Holländer") so für mich gewonnen habe, wird mir von allen als ein grofses Verdienst angerechnet. — Dieser glückliche Erfolg in Kassel gibt mir grofse Vorteile an die Hand." —

Wagners Dankbarkeit für Spohrs Protektion war grofs; wie ja auch sonst seine künstlerische Bescheidenheit, und nur dann verwandelte sich diese in hohes Selbstbewufstsein, wenn ein künstlerisches Werk der Verstümmelung und Nichtachtung unterlag.

Bedeutungsvoll sind die Briefe, die Wagner im Revolutionsjahre 1848 von Wien aus an seine Gattin richtete. Die interessanten politischen Betrachtungen müssen hier übergangen werden. Wagner scheint grofse Pläne für Wien und eine Reform der dortigen Theater gehabt zu haben, deren Aufschwung er nach dem Ende der politischen Unruhen erhofft. In Brief 26 heifst es: „Ich habe meinen Mann gefunden — d. i. Professor *Fischhof*, ein Mann der meine Opern besitzt .... Der scheint mich sogleich mit meinem ganzen Wesen und Trachten verstanden zu haben. Noch ehe ich ihm meinen Plan vorlegte, aufserte er sich sehr freudig darüber, dafs mir Wien gefiele (Es war dies, wie hier wiederholt sei, 1848, wo eine verheifsungsvolle Begeisterung damals viel erhoffen liefs! D. Verf.) denn dann hoffe er auch, dafs ich einmal hier bleiben würde, um einen bedeutenden Wirkungskreis einzunehmen. Dann legte ich ihm meinen Plan vor: er ging sogleich darauf ein und entwarf folgenden Feldzugsplan für die Sache. Der neue Minister des Unterrichts, Erner, ein sehr befähigter Kopf, von dem sich alle viel versprechen, ist Fischhofs Freund. Mit ihm will er mich bekannt machen; zunächst wollen wir, dafs der Minister die ganze Sache bei den Entwürfen für die Ausgaben für öffentlichen Unterricht mit in Anschlag bringe und eine Kommission ernenne, welche die Sache insoweit prüfe, was davon zunächst schon in Ausführung zu bringen wäre, um den Anfang zu machen. Allerdings: Eines ist immer zu bedenken. Die gegenwärtige grofse Inbeschlagnahme aller Staatsmänner durch die wichtigsten politischen Angelegenheiten. Ich dringe jedoch immer vorwärts und beweise, dafs jetzt offiziell wenigstens, das Prinzip anerkannt werden solle und zunächst das zur Ausführung kommen möge, was ausführbar ist, und dies betrifft hauptsächlich das Kärtnerthor-Theater (Oper), welches ohne Direktor und im Zustande der Auflösung ist. Fischhof fafste nun die gröfste Hoffnung für die Sache, und meinte: in Wien sei Geld vorhanden. Wenn durch Druck und Proklamation die Sache veröffentlicht und mit einem Aufruf begleitet würde, er wisse gewifs, 500 000 fl. würden sogleich freiwillig zusammenkommen, um die Sache in Angriff zu nehmen."

Aus diesem Briefe ersehen wir ungefähr, um was es sich gehandelt hat. Wagner hatte allerdings damals noch kein greifbares Projekt, sondern es war, wie Glasenapp meint, zunächst nur ein rein persönliches und privates Sondieren der Wiener Verhältnisse. Irgend etwas Bestimmtes wurde nicht erreicht und kam auch später nicht zustande. Das Jahr 1849 bereitete ja der Kapellmeister-Wirksamkeit Wagners in Dresden ein Ende. Bemerkenswert ist nur, wie aus diesem Briefe hervorgeht, dafs sich der Künstler schon damals mit weitgehenden künstlerischen Reformen und den Versuchen, eine Gesundung der Theater-Verhältnisse herbeizuführen, beschäftigte.

Im Jahre 1850 war Wagner von Zürich aus in Paris. Die von dort an Minna gerichteten Briefe bringen sowohl künstlerische Aufschlüsse, als auch sehr bedeutungsvolle innere. Über seine Kunst und deren Verständnis heifst es, — nach der Bekanntschaft mit der geist- und gemütvollen Frau Jessie Laussot, deren Teilnahme für Wagner natürlich der eifersüchtigen Gattin nicht nur unbequem, sondern auch verdächtig war —: „Ich dachte,

liebe Frau, es müfste für Dich wirklich erhebend sein, zu sehen, welchen tiefen Eindruck die Werke Deines Mannes auf gesunde, unentstellte, und edle Herzen hervorzubringen vermögen, dafs er imstande ist, zu solchen aufopferungsvollen Entschlüssen der innigsten Teilnahme zu bestimmen? solltest Du vor Deiner Seele es über Dich gewinnen, einen solchen Erfolg meiner Kunst — denn nur diese hat dies hervorgebracht — gering zu achten oder gar zurückzusetzen gegen diese sogenannten ‚glänzenden' Erfolge, wie sie heutzutage durch Spekulation und Raffinement von der albernen, schlampigen und herzlosen Masse unseres grofsen Theaterpublikums erlangt werden?" — Hier erkennen wir wieder den echten Wagner, wie er von Anfang an war und wie er stets geblieben ist! —

Auch aus seinem Verhalten bei einem „Musikfest" in Sitten in der Schweiz (1854) ist deutlich zu ersehen, dafs ihm nur dann etwas wirkliche künstlerische Freude zu bereiten vermochte, wenn dabei die Kunst profitierte. Er hatte sich überreden lassen, hier die Direktion zu übernehmen; als er aber merkt, dafs es nichts anderes ist, als „eine grofse unmusikalische Dorfkirmefs", reist er einfach ab.

So konnten auch die Eindrücke, die Wagner 1855 in London empfing, nur höchst widerspruchsvolle sein; und bald war es ihm leid, die Reise zur Leitung einer Reihe grofser Konzerte dorthin angetreten zu haben. Freilich gab es einen kleinen materiellen Vorteil, und der Meister war damals in jedem Sinne darauf angewiesen, einen solchen wahrzunehmen; aber seine Stimmung ist eine höchst wechselvolle; er fühlt, dafs in London nicht sein Platz ist und charakterisiert das äufserliche englische Musiktreiben in ebenso eingehender, wie treffender und sarkastischer Weise.

Diese Londoner Konzertberichte sind gerade für den Musiker sehr lesenswert. Schon bald nach der Ankunft heifst es deutlich und offen: „Reich wird mich meine Kunst nie machen, und nur das Bewufstsein, wenige teure, ganz ergebene Seelen zu finden, kann meinen Reichtum ausmachen. Für sie allein auch kann ich in dieser Welt nur noch tätig sein."

Zunächst freut er sich über die Künstler, die in den Konzerten mitwirkten: „Eigentlich hat mir die Probe die meiste Freude gemacht: das Orchester ist in der Fertigkeit und im Tone ganz ausgezeichnet, nur im Vortrag ist es durch seine schlechten Dirigenten ganz verwahrlost worden. Wie ich auf meine Weise anfing, die Beethovensche Sinfonie vorzunehmen, stutzte alles gewaltig: ich unterbrach oft und hielt sehr streng auf das piano: nun hatte ich die Freude, zu sehen, wie schnell sich die Leute an mich gewöhnten; jeder folgende Satz ging immer besser und ich hatte nur noch kurze Andeutungen nötig, um alles schnell nach meinem Willen zu haben . ." Über die Aufführung der Eroica selbst äufsert sich Wagner dann im ganzen befriedigt; auch der Beifall sei grofs gewesen: „Das Orchester stimmte mit lautem Applaus ein: jeder Satz wurde applaudiert, und am Schlusse erhielt ich eine unendlich lange Salve mit Bravos, so dafs ich mit meinen Komplimenten gar nicht wufste, wohin. Das Orchester hat mich besonders ins Herz geschlossen; viele versicherten mir, dafs alles, was ich dirigierte, für sie ganz neu gewesen wäre: das hätten sie noch gar nicht gekannt, trotzdem sie fast alles auswendig wüfsten; somit sollte ich nur noch etwas Nachsicht mit Ihnen haben. — Diese Beziehungen zu dem Orchester sind es aber auch, was mir die eigentliche Freude macht: Alles andere läfst mich sehr kalt, namentlich auch das Publikum, das mich zwar sehr ausgezeichnet hat, dem ich aber durch mein eigentümliches Gefühl von so etwas sehr deutlich anmerkte, dafs es in Wahrheit gar nicht ergriffen werden kann; es scheint mir alles nur Redensart und Modesache zu sein."

In ganz ähnlicher, fast wörtlich übereinstimmender Weise spricht sich Wagner über das englische Publikum ja auch in den Wesendonkbriefen aus. Natürlich war über seine neuen Kompositionen, wie überall, so auch in London, grosser Unsinn verbreitet worden; um so mehr erfreute ihn dann „der wirklich herzliche Applaus", der nach dem Lohengrin-Vorspiel, dem Brautzug, der Hochzeitsmusik und dem Brautlied einsetzte. Und von der Art, wie er voreingenommene Leute entwaffnete, erzählt er ein köstliches Stückchen. Es heifst da (Brief 80): „Bei der Freischütz-Ouvertüre safsen zwei musikalische Gentlemen vor Klindworth; die stiefsen sich anfangs immer an, beim Adagio schüttelten sie die Köpfe: „zu langsam"; beim Allegro: „zu schnell" — dann: „warum denn nun wieder so langsam?" — endlich schwiegen sie eine Weile, bis auf einmal der eine anfängt: „Donnerwetter, es ist doch aber famos!" bis schliefslich beide am allerenthusiastischsten applaudierten und ‚da capo' riefen!"

Solche Einzel-Episoden berichtet Wagner seiner Gattin noch viele in grofser Ausführlichkeit. Das amüsanteste ist die köstliche Schilderung seiner Unterredung mit der Königin Viktoria von England und dem Prinz-Gemahl Albert, die beide einem der letzten Konzerte beiwohnten. Der Brief (99) beginnt gleich scherzend: „Ach Gott, liebes Mienel, ich bin ganz heiser vom vielen mit-der-Königin-Reden! Erst frug sie mich, was Peps macht? Dann: ob Knackerchen artig wäre? Dann: ob ich meiner Frau etwas mitbrächte?" — Zur Erklärung diene, dafs „Peps", der in Zürich bei Minna zurückgebliebene Hund ist und „Knackerchen" der Papagei. Von der Königin heifst es dann weiter, sie liebe nicht Instrumentalmusik, und wenn sie ein so langes Konzert besuche, so tue sie das nur ihrem Manne zulieb, der mehr Musik treibe und deutsche Instrumentalmusik gerne habe. Die Tannhäuser-Ouvertüre habe offenbar bei beiden nachhaltigen und tiefen Eindruck hinterlassen; sie hätten recht herzlich applaudiert und so auch das Publikum mitgerissen. „Ich mufs gestehen", fährt Wagner fort, „dafs von dieser so freundlichen und gemütlichen Königin, als sie mir ganz treulich versicherte, sie freue sich, meine Bekanntschaft zu machen, ich mich recht herzlich gerührt fühlte, weil mir unwillkürlich meine äufsere Stellung zu ihr einfiel, die doch wirklich nicht schwieriger und befangen machender sein kann. Ich, der ich in Deutschland von der Polizei wie ein Strafsenräuber verfolgt werde, dem man in Frankreich sonst Schwierigkeiten macht, werde von der Königin von England vor dem aristokratischesten Hofe der Welt mit der ungeniertesten Freundlichkeit empfangen: das ist doch ganz hübsch. Ich stand auch nicht an, ihr das ganz treuherzig zu verstehen zu geben, worauf sich ein längeres Gespräch über meine Opern entspann, in welches sich Prinz Albert — ein sehr schöner Mann! — mit einer recht angenehmen Teilnahme mischte." Freilich war die Teilnahme des fürstlichen Paares auch keine nachhaltige und für des Meisters Bestrebungen wirklich nützliche, und im Grunde hat Wagner recht, wenn er (in einem Briefe an Mathilde Wesendonk) die Königin als „voll des trivialsten Geschmacks" charakterisiert.

Sehr sympathisch berührt eine Äufserung über *Franz Liszt* in Brief 160 (Venedig 10. Februar 1859). Diesem ward in jener Zeit während seiner Weimarer Tätigkeit ja von vielen Seiten das Leben schwer gemacht. Darüber schreibt Wagner: „*Liszt* scheint jetzt allerdings in einer tiefen Verstimmung zu sein, und ich ersehe, dafs nicht die Gemeinheiten der Zeitungsjuden, auch nicht die unbedeutenden Vorfälle im Theater daran schuld sind, sondern die Erfahrungen des offenbaren Undankes, der Untreue und des Verrates von solchen, denen er nur Gutes erwiesen hat. Der Mensch ist offenbar eine viel zu noble, stattliche Erscheinung für die vielen deutschen Krähwinkel. In Frankreich würde so ein Mann, mit solcher Herzensgüte, solchem Eifer für das Aufkommen anderer, und solchen eminenten Fähigkeiten anders geehrt und gehalten werden. Er bekümmert mich sehr, und ich werde es mir angelegen sein lassen, ihn aufzurichten, denn ich fürchte fast, er ist auch gegen mich mifstrauisch geworden.

Höchst interessant sind die Erörterungen Wagners über das 1859 aufgetauchte Projekt, nach Amerika zu gehen, um dort neue Subsistenzmittel zu gewinnen. Er hatte den Antrag erhalten für 5 Monate dort zu dirigieren, wofür ihm 30000 Fr. und freie Reise zugesichert wurden. Nach heutigen Begriffen und in Anbetracht der kostspieligen amerikanischen Lebensverhältnisse eine recht winzige Summe! Wagner forderte 50000 Fr. und *Klindworth* als Assistenten, so dafs er nur seine Opern zu dirigieren habe und Klindworth ihm auch dabei helfe. Minna scheint Abneigung gegen den Plan gehabt zu haben; denn Wagner rät ihr, nicht so despektierlich von Amerika zu sprechen. Dann entwickelt er ihr die grofsen Vorteile, die sich daraus ergeben, wenn er nach Abzug aller Unkosten 50—60000 Fr. bar mit zurückbringe. Er hat dann die sichere Hoffnung, zeitlebens mit seiner Gattin sorgenlos und unabhängig sein zu können, da ja diese Summe für 5 Jahre reiche, während welcher dann alle andern Einnahmen (durch Tantièmen usw.) unbedingt zurückgelegt werden könnten. Die Geldfrage war es ja, welche die Hauptsorge in all diesen schweren Jahren bildete. Wie es 1859 in der Seele des 46jährigen Künstlers aussah, das lehrt uns erschütternd deutlich eine Stelle aus Brief 168, wo wir lesen: „Leicht und hell mufs es mir aber jetzt zu Mute sein, wenn ich gut arbeiten will; und das hat wohl seine sehr natürlichen, menschlichen Gründe. Nächsten November, wo ich also auch den Tristan ganz vollendet haben werde, sind es sechs Jahr, dafs ich wieder zu komponieren begann. In diesen 6 Jahren habe ich demnach vier, sage vier grofse Opern geschrieben, von denen eine einzige genügen würde, ihrem Reichtum, Tiefe und Neuheit nach, die Arbeit von 6 Jahren zu sein; gegen diese Werke sind, was Fülle und Interessantheit des ganzen Details betrifft, meine früheren Opern nur flüchtige Skizzen, was dem Musiker ein einziger Blick in die Partitur sogleich zeigt. Dies habe ich alles aus mir innerlichst herausgeholt, ohne die mindeste äufsere Anregung und Unterstützung aus meiner Kunstsphäre, unter dem drückenden Gefühl, nichts davon aufführen zu können, immer nur auf mich und meinen innersten Quell angewiesen. Wer diese Werke einst hören wird, wird erstaunen, wenn man ihm sagt, diese 4 sind in sechs Jahren geschrieben! — Ich weifs es! — Aber — ich fühle mich auch — müde; und ich bedarf einer schmeichelnden, stärkenden Pflege, um den sehr angegriffenen inneren Seiten die gewollten Töne zu entlocken. Gott gebe nun, dafs, wenn ich aus der Einsamkeit wieder heraustrete, auch mir harmonische Begegnung, Stärkung und Erfrischung zu teil werde."

Ach, es sollte leider in den nächsten Jahren noch viel schlimmer kommen. Gerade die Etappe 1860—1863 bedeutet ja die Zeit des tiefsten Elends, des Fehlschlagens aller Hoffnungen, die Wagner auf den „Tannhäuser" in Paris und auf die „Tristan"-Aufführungen in Wien und Karlsruhe gesetzt hatte!

Der Verlauf der Tannhäuser-Affäre in Paris ist bekannt. Wagner hatte seine Gattin Minna dorthin kommen lassen und dachte wieder an ein ständiges Zusammenleben mit ihr. Der unerhörte Skandal, mit der die erste Aufführung (13. März 1861) von einer Clique böswilliger Klubleute und deren geworbenem Anhange ruiniert wurde, bereitete allen ferneren Pariser Projekten ein Ende. Für die Pariser Enttäuschung ward Wagner einigermafsen entschädigt durch die herzlich enthusiastische Aufnahme, die er im Frühjahr desselben Jahres in Wien mit seinem „Lohengrin" fand. Dieses Werk hörte sein Schöpfer hier zum ersten Male, und gerührt berichtet er seiner Gattin zunächst von dem Verlauf der Probe (Brief 205, 13. Mai 1861): „Diese Probe hat alle meine Erwartungen weit übertroffen, und zum ersten Male in meinem müh- und leidenvollen Künstlerleben empfing ich einen vollständigen, alles versöhnenden Genufs. Es läfst sich nicht sagen, welche tiefe, gänzlich ungetrübte Freude ich empfand. Orchester, Sänger, Chor — alles vortrefflich, unglaublich schön! Möglich, dafs die Ergriffenheit und feierliche Stimmung aller, die mir mein Werk zum erstenmal vorführen sollten, viel zu der ganz unvergleichlich zarten, edlen und schwungvoll feurigen Leistung beitrug: Alles ging mit gröfster Ordnung und doch ohne alle Gezwungenheit vor sich; es war etwas rührend Herzliches dabei. Ich safs immer still, ohne Bewegung da; nur rann mir eine Träne nach der andern über das Gesicht herab. Die lieben Menschen kamen und umarmten mich dann still. Nur Orchester und Chor brachen endlich in lauten Jubel aus. Du kannst Dir denken, in welcher Weise ich den Menschen dankte! Dem guten Kapellmeister Esser habe ich jedenfalls die gröfste Freude gemacht: der Arme hatte zuvor ungeheure Angst, ob ich zufrieden sein und nicht vieles anders wünschen würde. Da blieb er dann ganz lautlos und verdutzt, wie eine Säule, als ich ihm erklärte, wenn man eine solche Himmelsgabe, wie diese Ausführung empfinge, da verginge einem der Gedanke an jede Art von Ausstellung." Wagner lobt dann noch aufserordentlich den Tenoristen *Ander* als Lohengrin und Frau *Dustmann* als Elsa, und schliefst den Bericht mit den hoffnungsvollen Worten: „Mit diesen beiden — unbedingt Tristan und Isolde!" — Auch dieser Traum zerfloss in nichts. Ander ward alsbald krank: man weifs, dafs „Tristan und Isolde" nach mehr als 70 Proben in Wien als „unaufführbar" zurückgestellt wurde. Enthusiastisch und hocherfreut aber berichtet Wagner auch über die Aufführung des „Lohengrin": Der gestrige Abend (15. Mai 1861) war etwas geradesweges Unglaubliches! Und alles versichert, so etwas habe man von dem hiesigen Publikum noch nicht erlebt. Es war eine Huldigung, wie sie auch wohl noch keinem Komponisten dargebracht wurde. Ich hatte eine Loge im 2. Range, um mir die Vorstellung recht anhören und sehen zu können. Natürlich wurde ich alsbald bemerkt, und nach dem Vorspiel, welches himmlisch vorgetragen wurde, wendete sich das ganze Publikum gegen meine Loge mit einem nicht aufhörenden Beifallssturme,

so dafs ich wohl fünfmal wieder aufstehen und mich unaufhörlich verneigen mufste. Ganz dasselbe ging nach den bedeutendsten Musikstücken in jedem Akte wiederum vor sich; nach jedem Aktschlusse mufste ich aber auf die Bühne, und jedesmal dreimal, am Schlusse sogar fünfmal herauskommen. Aber was das Ergreifendste war, war die unglaubliche Einstimmigkeit des ganzen Publikums; ein Schrei der Freude, wie von 1000 Posaunen, und von einer Andauer, die ich rein gar nicht begreifen konnte, so dafs ich fürchtete, es müfste alles platzen. So mufste ich denn am Schlusse auch einige Worte sagen, die mir natürlich sehr von Herzen gingen, und mit einem unbeschreiblichen Jubel aufgenommen wurden." — Teilnahmsvoll und innig fügt der Meister die Worte an seine Gattin hinzu: „Ach Gott! Das hätte ich Dir nun wohl gegönnt, wenn Du diesmal zugegen gewesen wärest. Auch Dich würde es Deine widerwärtigen Pariser Erfahrungen haben vergessen lassen. Nun, etwas ähnliches ist Dir gewifs auch noch vorbehalten!"

Interessant ist der Bericht eines Mannes, der nachmals als Wagnersänger hohen Ruhm geerntet hat, über diese Aufführung. Es ist *Eugen Gura*, der damals als 19jähriger Student den Meister zum ersten Male sah. Er hat sich die Rede Wagners stenographiert, und sie ist abgedruckt in Guras „Erinnerungen aus meinem Leben" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) S. 12 und lautet nach diesem Stenogramm: „Ich habe heute zum erstenmal mein Werk gehört, ausgeführt von einem Künstlerkreise, dem ich keinen zweiten an die Seite setzen kann, von einem Publikum mit so schmeichelhaften Beweisen der Aufmerksamkeit aufgenommen, dafs ich durch den mir zu teil gewordenen Beifall fast eine Last auf meinem Herzen fühle. Dies alles hat mich so tief bewegt, dafs ich fast nicht weifs, was ich Ihnen sagen soll. Eine süfse Last ist Ihre Anerkennung für mich, die mich erhebt und aufmuntert, in meiner Kunst fortzuschreiten; ich bitte Sie, mich hierin zu unterstützen, in dem Sie mir Ihre Gunst bewahren.[1]) Gura bemerkt weiter, der Jubel des damaligen Wiener Publikums sei wohl kaum aus der Tiefe wahren Verständnisses und aus gründlicher Würdigung der hohen Bedeutung des Meisters hervorgegangen. Damit hat er recht; denn die Hauptmasse des Publikums wollte offenbar zunächst Wagner entschädigen für die schmerzlichen Pariser Tannhäuser-Erfahrungen. Houston St. Chamberlain sagt darüber in seinem Wagnerbuche: „Diese wahrhaft ergreifende Aufnahme war es, die Wagner zu seinen weiteren Wiener Unternehmungen bestimmte, wobei er dann erfahren mufste, dafs er in gar keinem Bruchteil des gesamten Publikums auch nur die geringste Unterstützung finden sollte. Der Jubel war sich Selbstzweck gewesen; um die Ziele Wagnerscher Kunst kümmerte sich kein Mensch." — Leider war es so, und Wagner erlebte in den nächsten Jahren gerade in Wien wieder die schmerzlichsten Enttäuschungen. In seinem ganzen Leben gibt es kaum eine geistig und künstlerisch so trostlos öde Epoche, wie die in Wien.

So mufste der Meister, der Not gehorchend, wieder zum Dirigentenstabe greifen, und die letzten Briefe an seine Gattin Minna sind datiert aus St. Petersburg, wo er, ebenso wie in Moskau, in grofser körperlicher Abspannung erfolgreiche Konzerte leitete. Vorher geht noch die Zeit in Biebrich bei Mainz, wo trotz allen Fehlschlägen und aller äufserer und innerer Not das heiterste Werk seiner Muse geschaffen wird: Die Meistersinger, — ein Beweis, wie widerstandsfähig das Genie der Welt und ihrer Unbill gegenüber sich zeigte. Unermüdet blühte sein Schöpferdrang, dem Minna nach so vielen Enttäuschungen und so manchem Leid allerdings nicht mehr zu folgen vermochte. Die innere Entfernung der beiden Gatten voneinander war zu grofs geworden; kühler werden die Briefe, und dennoch ist Wagners stete Fürsorge für Minnas Wohl stets die gleiche, und die letzten Zuschriften an sie enthalten Anweisungen auf Geld. Mit einem Billet aus Penzing bei Wien vom 28. September 1863 schliefsen diese bedeutungsvollen Briefe.

[1]) Vergl. auch Glasenapp: Das Leben Richard Wagners, Bd. III, S. 318.

Collegium musicum in Berlin.

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

Während wir bisher die Entfaltung unserer klassischen Musik, speziell der überlieferten Sonaten- und Sinfonienform, mit Vater Haydn begonnen dachten, hat seit den 1890er Jahren *Hugo Riemann* durch merkwürdige Entdeckungen und durch wertvolle Ausgaben gezeigt, dafs dieser Anfang beträchtlich früher anzusetzen ist. Hatte er 1900 den Komponisten *dall'Abaco* hervorgezogen, so kam 1902 seine tatsächlich epochemachende Vorführung des *Johann Stamitz* als desjenigen ersten Klassikers, der im geschichtlichen Bild an die Stelle Haydns zu treten hat. Endlich machte Riemann die um diesen zu gruppierenden Komponisten und noch frühere durch sein Editionswerk „Collegium musicum" zugänglicher. So erhob sich namentlich die „Mannheimer" Schule mit ihren schon seit 1750 einsetzenden gewaltigen Erfolgen vor unserem Blicke zu einem der gewichtigsten Schritte, den die Musikgeschichte getan hat. In dem „Musiklexikon" des Genannten geben die entsprechenden Artikel bequeme Auskunft über das Nähere.

Nun hat sich in Berlin ein Mittelpunkt für die Pflege jener wahrhaft hochbedeutsamen musikalischen Entwickelungsperiode gebildet. Die hauptsächlich der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörenden Komponisten der Zeit vor den uns geläufigen Klassikern sollen in ihren hervorragendsten Tonschöpfungen wieder lebendig und dadurch weiteren Kreisen zugänglich werden. Dieser Aufgabe hat sich ein „Collegium musicum" gewidmet, unter Führung des Fortsetzers der Riemannschen Musiktheorie, *Berthold Knetsch*. Es besteht in zwanglosen Abenden, in denen ohne Anspruch auf „Sensation des Konzertwesens" in der gemütlichen Weise der früheren Collegia musica gespielt und zugehört wird (an jedem Mittwoch Abend in einem Nebensaale des Sezessionsrestaurants am Kurfürstendamm). Der Eröffnungstag war der 23. Oktober 1907; die Anfangszahl der Mitglieder 15, stieg bereits bis Ende des Jahres 1907 auf 64, und ein noch lebhafteres Anwachsen sowie eine festere Formung des Ganzen wurden seither ebenfalls erreicht. Gäste sind nach wie vor willkommen.

Da war es uns also ohne weiteres vergönnt, diese sonst nur erst geheimnisvoll in der Literatur herumschwebenden alten Geister unmittelbar kennen zu lernen. Wie interessant ist es nicht, die Weise eines Mozart und selbst der Romantik da und dort vorweggenommen zu sehen, überraschende Reichtümer von Rhythmik zu bewundern, und schliefslich doch wieder die wohlbekannten Züge der Barock- und Rokoko-Kultur zu erkennen! Mehrere und gerade die

entscheidendsten von jenen Komponisten entstammen dem, was bereits als das „böhmische Musikantentum" bekannt war oder vielmehr erst jetzt so recht verständlich wird. Aus diesem Ursprung geht es hinein in die hohen Vollendungen der Komposition und des Spieles, die das Mannheimer Orchester der erstaunten Welt vorgetragen hat. Vielleicht wird uns durch das Muster dieses Ursprunges auch unser *Anton Bruckner* in seiner Vereinigung des Dorfschulmeisters und des Wagnerianers begreiflicher.

Einige von den dabei in Betracht kommenden Komponisten sind immerhin schon einigermafsen bekannt. Von Bach, Händel und Gluck nicht erst zu sprechen, wogegen Purcell von weiteren Kreisen doch höchstens in einer Musikgeschichte nachgeschlagen wird. Einen C. Corelli und einen Tartini kennt man einigermafsen und schon seit mehreren Jahrzehnten wenigstens aus der „Hohen Schule des Violinspieles" von *David*. Damit aber war es zu Ende. Um so gerechtfertigter und lohnender dürfte es sein, dafs wir mit kurzen Andeutungen überblicken, was alles bereits durch jenes Collegium auf dem Berliner Musikboden bekannt werden konnte.

Im ersten Kalendervierteljahre fanden neun Musikabende statt. Von elf verschiedenen Komponisten wurden insgesamt 19 Werke (mit den Wiederholungen 40) zu Gehör gebracht. Der zehnte Abend (8. Januar 1908) fügte noch einen Gluck hinzu. Reihen wir alle diese Komponisten chronologisch an, so sind es folgende.

Als ältester erscheint ein verhältnismäfsig besser bekannter: A. Corelli (1653—1713). Er gilt als der eigentliche Schöpfer der „grofsen Konzerte", allerdings auf Grund einer ziemlich langen Vorgängerschaft in der Violinliteratur. Diesmal wurden von ihm zwei Trio-Sonaten gespielt. Näheres folgt noch unten.

Der Meister einer, allerdings kurz blühenden, nationalen Oper Englands war H. Purcell (1658—1695). Auch von ihm kamen zwei Trio-Sonaten, darunter die bereits sehr gut angesehene „goldene Sonate" (No. 9). Sachlich und historisch bemerkenswert sind namentlich die frischen Tanzrhythmen in seinen Kompositionen; sie werden wohl aus der französischen Tanzmusik abzuleiten sein. Im übrigen hat an dieser wahrhaft lebensvollen Musik wahrscheinlich auch das „lustige Alt-England", wie es mindestens aus Shakespeare bekannt ist, seinen gewichtigen Anteil.

Der italienische Münchener E. F. dall'Abaco (1675 bis 1742) tritt bereits vor Händel mit den aus diesem wohlbekannten wuchtigen Tritten vor uns. Als den Höhepunkt italienischer Kammermusik kannten ihn bereits die Historiker. Uns wurde von ihm eine besonders grofse Anzahl seiner Kompositionen vorgesetzt. Neben zwei Solo-Violinsonaten und einer Trio-Sonate kam eines der „Concerti Grossi". Auch auf ihn werden wir noch zurückgreifen.

I. S. Bach (1685—1750) war durch zwei Alt-Arien mit Violine, F. Händel (1685—1759) mit einer Solo-Violinsonate vertreten.

Es folgen die nach diesen beiden Klassikern geborenen Komponisten. Der Vater des ziemlich weit bekannten Singakademie-Fasch war I. F. Fasch (1688—1758), der in Leipzig wirkte und dort auch ein Collegium musicum errichtete. Von I. S. Bach war er hochgeschätzt; seine Kompositionen sind fast alle noch ungedruckt. Eine Trio-Sonate von ihm bereicherte unser Programm.

G. Tartini (1692—1770), der vielgenannte Violinkomponist und Theoretiker und weitgreifende Musikpädagoge, kehrte hier mit einer Solo-Violinsonate wieder.

Noch nicht kam zu Gehör der an Bedeutung zweite unter den Mannheimern, der spätere Strafsburger F. X. Richter (1709—1789). Er scheint namentlich für die Kammermusik engeren Sinnes von besonderer Bedeutung gewesen zu sein.

Wohl gänzlich unbekannt dürfte den heutigen Musikfreunden Jiránek (1712—1761) sein. Er stammte aus Prag und wirkte in Dresden. Auch von ihm gab es bei uns eine Trio-Sonate.

Der Schöpfer von Opern, die jeder preist und fast jeder doch nicht recht kennt, C. W. Gluck (1714—1787), deutete auf die Mozartsche Epoche durch eine Trio-Sonate hin, deren schlichte und sangliche Art zu den wohltuendsten Eindrücken dieses Repertoires gehört.

Nun erst der eigentliche Klassiker jener Zeit und speziell der Mannheimer Gruppe, der von Hugo Riemann so bezeichnete „geniale Schöpfer des modernen Stils der Instrumentalmusik", I. Stamitz (1717—1757)! Er ist der besondere Liebling unseres Berliner Kollegiums geworden, und die dort gespielten drei Orchestertrios von ihm haben denn auch seinen neuen Ruhm gerechtfertigt.

Die Übertragung dessen, was die Mannheimer geleistet haben, nach Österreich wurde uns ebenfalls anschaulich gemacht. Das Bindeglied dafür ist F. Asplmayr (1721 bis 1786). Er war bisher bekannt als ein führender Mann der damaligen Oper in Wien, Komponist verschiedener leichter Opernstücke. Das Orchestertrio, das wir jetzt zu hören bekamen, führte uns bereits tief in die österreichische Weise der späteren Wiener Klassiker hinein.

Als der jüngste von allen hier zur Geltung gelangten Komponisten erscheint A. Filtz (1735—1760). Auch er war böhmischen Ursprunges; im Mannheimer Orchester wurde er der erste Cellist. Die knapp nebeneinander stehenden Kontraste, die überhaupt die Mannheimer Kompositionsweise kennzeichnen, erscheinen bei ihm besonders auffallend. Das diesmal zum Vortrage gelangte Orchestertrio von ihm ist ein besonderes Lieblingsstück des Kollegiums geworden.

All diese Vorzüge, die wir an den genannten Komponisten erkennen und geniefsen konnten, dürfen uns natürlich nicht blind machen dagegen, dafs noch lange nicht alles Spätere vorweggenommen war. Es handelt sich doch immer mehr um ein interessantes Nebeneinanderstellen, als um ein grofs-architektonisches Aufeinanderbauen und Auseinanderentwickeln der Bestandteile. In dem, was man das „Formale" nennt, hat doch noch eine längere Entfaltungszeit kommen müssen, damit wir uns an den musikalischen Gebäuden unserer Klassiker erfreuen können.

Inzwischen war und ist es eine sehr dankenswerte Einrichtung, dafs der Führer des Kollegiums auch durch das Wort unserem Kennen und Verstehen der damaligen Zeit nachhilft. Er streut gelegentlich kurze Hinweise historischer, biographischer, ästhetischer Natur ein, die an die Vorführung einzelner Werke anknüpfen oder auf sie vorbereiten. Aufserdem aber kamen bisher zwei längere erläuternde Auseinandersetzungen. Die eine, vom 6. November 1907, hatte das Thema: „Zur Geschichte der altitalienischen Sonate bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts"; die andere, vom 27. November 1907, handelte über: „Die Trio-Sonate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung der Trio-Sonaten von Abaco." Die beiden Ausein-

andersetzungen, die keineswegs blofs das bisher von Riemann u. a. Festgestellte reproduzierten, hatten in Kürze folgenden Inhalt.

Die älteste Form der als Sonaten bezeichneten Tongebilde ist nach Knetsch eine Aneinanderreihung einzelner Formenglieder oder Sätze, die nach Taktart, Tempo und Stimmungsgehalt voneinander verschieden sind, und die nach Art der freien Phantasie ohne eigentlichen Abschlufs, ohne Pause ineinander übergehen. (Ob auch in der ältesten Form schon eine Mehrzahl von Gliedern oder Sätzen vorhanden war, statt eines einzigen Stückchens, das auch als eine Nummer innerhalb einer „Suite" fungieren konnte, mag doch noch eine Frage bleiben.) Ganz allmählich nehmen diese Sonatenteile eine bestimmtere, abgegrenztere Gestalt an. Den ersten völlig festen Punkt in dieser Fortentwickelung der Sonate bezeichnen die Violin-Sonaten von G. Legrenzi (1625?—1690), der zuletzt Kapellmeister in San Marco zu Venedig war. Sie erscheinen im Jahre 1655 (und in den weiteren Jahren). In ihnen zeigt sich noch die scharfe Unterscheidung zwischen der Kirchensonate (Sonata da chiesa) und der weltlichen oder Kammersonate (Sonata da camera). Dort die strengere, ernstere, ältere Weise, hier die leichtere und neuere, speziell mit Verwendung von Tanzformen. Doch kaum dafs Form und Stil dieser beiden Sonatenarten festgestellt waren, erscheinen bereits Tendenzen, sie miteinander zu verschmelzen. Im Brennpunkte des Verschmelzungsprozesses stehen die Violinsonaten von Corelli. Diese aufserordentlich fein stilisierten Sonaten erscheinen in den Jahren 1683—1694. Um das Jahr 1700 stehen bereits die Bezeichnung „Kirchensonate" für die Sonate ohne Tänze und die Bezeichnung „Kammersonate" für die aus den beiden früheren Arten gemischte Sonate fest. Für diese Art der Verschmelzung des Sonatenstiles sind die hervorragendsten Muster- und Meisterwerke die 24 Violinsonaten von Abaco; sie erschienen zu je einem Dutzend als Op. 1 und Op. 4, jenes zwischen 1705 und Frühjahr 1706, dieses zwischen 1714 uud 1716 veröffentlicht.

Die Trio-Sonate unterscheidet sich von der Solo-Sonate weder der Form noch dem Inhalte nach, sondern lediglich durch die Einrichtung des Instrumentalapparates, der zu ihrer Aufführung erforderlich wird. Es handelt sich um Sonaten für drei Streichinstrumente, und zwar für zwei Violinen und ein Violoncello, wobei das damalige Clavicembalo nicht als selbständiges Instrument gerechnet wurde. Bemerkenswert ist besonders, dafs die beiden Violinen zueinander in einem streng coordinierten Verhältnisse stehen, anschliefsend an die Tradition des alten Vokalsatzes, also anders als bei unserer Gepflogenheit, welche die zweite Violine der ersten entschieden unterordnet. Beachtenswerte Anläufe zur Anbahnung des Neuen, also zur Durchbrechung jenes Prinzipes der Stimmbehandlung, zeigt bereits Abaco. Seine 12 Trio-Sonaten erschienen als Op. 3 zwischen 1712 und 1715; sie wurden in unserem Kollegium besprochen, und namentlich die zwölfte von diesen Sonaten, in A-dur, wurde kurz analysiert.

Diese erläuternden Auseinandersetzungen werden, mit etwaigen Wiederholungen, fortgesetzt werden und sind geplant als eine fortlaufende Reihe von Einzelbetrachtungen. Nach und nach sollen sie sich zusammenschliefsen zu einem einheitlichen Gesamtbilde jener hochbedeutsamen musikalischen Entwickelungsperiode, für deren Wiederaufleben das Collegium musicum sich einsetzt. Jedenfalls ist diesem recht sehr eine Beachtung durch die engeren und weiteren Kreise der Musikfreunde zu wünschen; und namentlich ein Zuzug tüchtiger Spieler, der schliefslich auch die Aufführung von Sinfonien ermöglichen würde, ist recht sehr zu wünschen.

Monatliche Rundschau.

Barmen-Elberfeld. Ein reichhaltiges Programm bot das 5. Abonnementskonzert der Barmer Konzertgesellschaft. *Wilhelm Backhaus* spielte das Esdur Konzert von Franz Liszt und die von originellen Einfällen überschäumende Burleske von R. Strauss mit meisterhafter Technik und grofszügiger Auffassung. Der Chor sang Wolfs Feuerreiter sehr korrekt und ausdrucksvoll, vermochte jedoch de Haans Liede „Vom Werden und Vergehen", das vor einigen Jahren schon einmal einstudiert war, auch heuer nicht zu einer tiefgründigen Wirkung zu verhelfen. Auch eine neue Ouvertüre „Cyrano de Bergerac" des Holländers Wagenaar erklang mangels einer persönlichen Note erfolglos. Beethovens Pastorale wurde durchweg stilgemäfs interpretiert. — Der „Allgemeine Konzertverein: Barmer Volkschor", dessen Fortbestand kürzlich wegen plötzlicher Einführung einer neuen Lustbarkeitssteuer, die nun aber von dem finanziellen Leiter, Herrn Ursprung (Fabrikant) für die Abonnenten getragen wird, fraglich war, trat unter *Karl Hopfes* ausgezeichneter Leitung mit Schumanns poesiereichem „Paradies und Peri" auf. Leider wurde der günstige Eindruck, den Chor und Orchester hervorriefen, sehr beeinträchtigt durch Solisten, die, eine Ausnahme (Altistin) abgerechnet, auch ganz bescheidenen Ansprüchen nicht genügten. Reichliche Entschädigung bot das folgende Konzert: Das von *Robert Langs*-Hagen i. W. trefflich geschulte städtische Orchester spielte unter *K. Hopfes* feuriger und verständiger Direktion Elgars Ouvertüre für grofses Orchester „Im Süden", St. Saëns „La jeunesse d'Hercule" und Tschaikowskys 5. Sinfonie in emoll hinreifsend schön. Die über glänzende Technik, bedeutenden Stimmumfang und edle Ausdruckskraft verfügende Kölner Opernsängerin *Mathilde Dennery* ersang sich durch Webers Opernarie und Lieder von Weingartner, Wolf und Donizetti stürmischen Erfolg. — Stunden hehrsten Genusses wurde dem kleinen, aber musikalisch fein gebildeten Zuhörerkreis des Barmer Streichquartetts (Herren *Körner, Pieper, Siewert, Schmidt*) bereitet: L. Thuilles hochinteressantes Quintett, Esdur, Opus 20 für Klavier und Streichinstrumente und Johannes Brahms' Sextett, Bdur, Opus 18 kam meines Wissens im Wuppertal zum 1. Male zu Gehör und erfuhr unter Mitwirkung von Fräulein *Bader* (Klavier), Herrn *Paul Müller* (Viola) und Herrn *Albin Fähndrich* (Cello) eine klare und feinfühlige Interpretation. — Die Bemühungen der Elberfelder Konzertgesellschaft, nur das Beste zu bieten, zeitigen gute Früchte. Manche Veranstaltungen bescheren aber des Guten zu viel und ermüden durch zu grofse Ausdehnung die Zuhörer. So das 5. Abonnementskonzert. Es war zunächst dem Andenken des verstorbenen, hochbetagten Vereinsmitgliedes *Walter*

Heuser gewidmet; zu seinem Gedächtnis wurde ein melodiereiches Stimmungsbild „Wolken am Meer", komponiert von dem Sohne des Heimgegangenen, *Ernst Heuser* (Lehrer am Kölner Konservatorium), sehr hübsch vorgetragen, wie auch H. Wolfs Feuerreiter und Elfenlied, die 1. Szene aus P. Cornelius' unvollendeter Oper Gunlöd und das Finale des 1. Aktes aus Mendelssohns Lorelei. Die Soli waren bei Frau *Kappel-Stronck*-Barmen bestens aufgehoben. Edle Selbstverleugnung, die das eigene Können gegenüber dem Kunstwerk nicht in den Vordergrund treten läfst, übte Professor *W. Rehberg*, der uns zu tiefen Einblicken in die unvergänglichen Schöpfungen Mozarts (Krönungskonzert), Liszt (12. Rhapsodie), Bachs und Chopins verhalf. — Eine sehr schwierige Aufgabe hatte sich die E. K. zu guter Letzt noch gestellt: Die Johannespassion von Seb. Bach. Konnten die überaus schwierigen Chöre, von kleinen Entgleisungen abgesehen, wohl befriedigen, so gebührt dem wackeren städtischen Orchester und dem Solistenquartett *(Cahnbley Hinken, M. Philippi, A. Kohmann, A. v. Eweyk)* uneingeschränktes Lob. — Auf der 3. Morgenaufführung der E. K. liefs sich *Godowsky*, der zu den Besten seines Faches zählt, in Sachen von Beethoven (Es dur-Sonate) und Chopin (Fantasie Opus 49) bewundern und mit tosendem Beifall überschütten. — Das 7. Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters brachte uns die Bekanntschaft eines jugendlichen, aber schon auf steiler Höhe der Kunst stehenden Geigenvirtuosen *Walter Schulze-Prisca*, der Beethovens Violinkonzert mit solcher Sicherheit und durchgeistigten Auffassung wiedergab, dafs der Interpret zu den kühnsten Hoffnungen berechtigt. — Über die beiden letzten Sausetkonzerte ist auch nur Erfreuliches zu berichten. Dr. *Briesemeister* strahlte den Glanz seiner Stimme aus in Liedern von Franz, Wagner und Wolf, Kammersänger *Plaschke*-Dresden in der Arie des Lysiart (Euryanthe) von Weber und in Sachen von Schubert, Brahms, Strauss. Das Künstlerehepaar Herr und Frau *Hermanns-Stibbe*-Berlin dokumentierte durch Variationen über ein Thema von Händel, komponiert von J. Brahms, ausgeglichenes Zusammenspiel und gute Vortragskunst. Frau *H. Hirsch*-Mannheim trug Beethovens c moll-Konzert, Sachen von Sgambati, Brahms und Moszkowsky musikalisch tief empfunden und technisch tadellos vor. — Elegante Bogenführung und volltönigen Klang verriet der Amsterdamer Cellist *J. van Lier*, der uns mit Kompositionen von Saëns, Boccherini u. a. erfreute. Die sinfonische Dichtung „Tell" des Mitbürgers Professor *Korten* brachte es, da originelle Gedanken und Aufmachung fehlen, nur zu einem Achtungserfolg, während 2 Pagenlieder für 1 Singstimme und Orchester freundlicher ansprachen. — Leider gehen die Sausetkonzerte, die manche musikalische Weltberühmtheit zum ersten Male ins Wuppertal führte, ein: der Besuch dieser „Künstlerabende" liefs stetig nach.

Unsere beiden Opernhäuser arbeiten nach wie vor mit ebensoviel Eifer wie künstlerischem Erfolg. Barmen studierte die Salome (*Marie Gärtner:* Salome, Dr. *R. Pröll:* Jochanaan, Kommersänger *K. Sommer:* Tetrarch) ein und konnte dank auch einer glänzenden Inszenierung das aufsehenerregende Werk fast jede Woche wiederholen. D'Alberts Tiefland erwarb sich im Fluge alle Herzen. Tüchtige Solisten-Darbietungen brachten La Traviata (S. Arnoldsen), Tell, Hoffmanns Erzählungen und Götterdämmerung. Der Elberfelder Musentempel steht seit dem 13. Februar ganz unter dem Zeichen „Richard Wagner", dessen sämtliche Werke einstudiert und zum Teil schon wohlgelungene Aufführungen erlebt haben. Hervorzuheben ist die künstlerisch fein geführte Regie *Thoelkes*, die dezente Orchesterbegleitung (Kapellmeister *Coates*) und eine Reihe solistischer Glanzrollen: *Margerete Kahler:* Isolde, *Louis Arens:* Tristan, *Artur Pucyna:* Kurwenal, *Julius Kiefer:* fliegender Holländer. Leider verlieren wir mehrere der besten Kräfte an fremde Bühnen, ohne bis jetzt passenden Ersatz gefunden zu haben.

H. Oehlerking.

Berlin, 12. April. Nicht Gluck, nicht Weber, auch nicht Marschner — es war Meyerbeer, dessen man sich mit Liebe und Eifer annahm. Der Herr Generalintendant selbst setzte Die Hugenotten ganz neu und sehr glänzend in Szene, und in Gegenwart des ganzen Hofes und eines Auditoriums im Frack und mit ausgeschnittenen Kleidern — auch die bejahrtesten Damen mufsten sie tragen, da „Gesellschaftsabend" befohlen war — wurde die Oper aufgeführt. Es war ihr 312. Erscheinen auf der königlichen Bühne, wo sie 1842 zum ersten Male gegeben worden war. Aus dem neu gedruckten ersten Zettel erfuhr man allerlei Interessantes. Die Kasse wurde um $4^1/_2$ Uhr geöffnet, die Oper währte von $5^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr (jetzt von 8 bis gegen $^1/_2$1), ein Parterre-(jetzt Parkett-)Platz kostete 20 Sgr. *Mantius* war der erste Raoul, Mlle. *Tuczek* die erste Königin und Mad. *Schröder-Devrient* die erste Valentine. (Als Fräulein und Frau führte man die Damen erst 1848 auf.) Dazu mag noch bemerkt sein, dafs auch die *Viardot-Garcia* und — *Jenny Lind* die Valentine hier sangen, so wie *Tichatschek* und *Roger* den Raoul. — Man mufs es der Neuszenierung nun nachrühmen, dafs sie von Geschmack und Kunstsinn zeugte, dafs die Kostüme historisch richtig, auch prächtig und dafs die Bühnenbilder lebensvoll hergestellt waren. Das verdeckte denn auch hier und da die Unnatur der Handlung, namentlich im ersten Akte, der nun als ein Bankett erschien, in dem Raoul und Marcel als Gäste unter vielen anderen sich bewegten, während sie sonst wohl sozusagen an der Rampe standen, und alle Ritter sich als Nebenpersonen im Hintergrunde zu halten hatten. Auch die um des Effektes willen auf der Schreiberwiese aneinander gereihten bunten Bilder: Zechszene, Soldatenchor, Prozession, Parteikampf, Zigeunertanz usw. verloren in der jetzigen Anordnung etwas von ihrer Unnatur. Aber im ganzen ist es mir doch, als ob man eine alte Oper dieser Gattung auch im alten „opernhaften" Stile zur Darstellung bringen müfste. Auch nach der musikalischen Seite hin. Der vierte Akt mit der Schwerterweihe und dem Liebesduette wirkte diesmal bei weitem nicht so stark wie früher, weil auf die Szenerie und die Darstellung gerade hier so viel Gewicht gelegt wurde, dafs die Hauptsache, der fanatische Chor und der leidenschaftliche Zwiegesang, nicht zu voller Geltung kamen. Die Musik der 74 Jahr alten Oper ist schon ein wenig blafs geworden. Aber die Schwerterweihe würde doch noch kräftiger wirken, wenn Herr Kapellmeister *Blech* da feuriger zu Werke ginge. Dieser Fanatismus verträgt nicht nur, er verlangt grelle Farben. — Je mehr man Meyerbeers grofse Begabung, seinen Kunstverstand und sein Gestaltungsvermögen anerkennt, desto mehr mufs man seine Effektsucht beklagen, die ihn so oft zur Unnatur, zu Verzerrtheiten führte. Unsere Operndarsteller, an anderen, edleren Aufgaben erzogen, treffen den Stil für Meyerbeer meist nicht mehr. Bezeichnend ist, dafs die beiden Koloraturrollen in den Hugenotten — denn da ist von keinem Stil die Rede, sondern nur von geläufigem, instrumentalem Gesange — am besten besetzt waren. Fräulein *Kauffmann*

sang den Pagen, der zwar nur einen Brief abzugeben hat, zu dieser ganz gewöhnlichen Sache aber eine sehr lange und sehr bunte Arie vorträgt, durchaus achtbar, und Fräulein *Hempel* führte die weitgespannten und reichgeblümten Tonreihen der Königin geradezu musterhaft aus. Ich habe sie nie vollendeter gehört. Fräulein *Destinn* fand für die Valentine seltsamerweise nicht die Leidenschaft, mit der u. a. früher die „Soubrette" *Lucca* sie gab. Herrn *Jörn* fehlt am Raoul noch mehreres. Herr *Knüpfer* konnte sich wohl in die Unnatur des Marcel nicht finden. Er löste seine Aufgabe daher nicht ganz. Herr *Griswold* ist ein edler Sänger, aber für den St-Bris war er nicht der Rechte. Herr *Berger* gestaltete den Nevers vornehm. — Die „Grofse Oper" hat noch immer und wird auch fernerhin ihr Publikum haben, besonders, wenn so viel und vielerlei darin zu sehen ist. Das erwogen wir vor einem Vierteljahrhundert nicht, meinten vielmehr, der Hecht Wagner hätte auch den Meyerbeer aufgefressen. Der wird noch weiter leben. Mag er! Zu lieben brauchen wir ihn ja nicht. — Die meisten der zahlreichen Gastspiele im Opernhause boten geringes Interesse. Auch das der Neapolitanerin *Massolda Salvatini*, die als Aida und Santuzza auftrat, und von der man als des berühmten *Jean de Reczke* Schülerin viel erwartete. Doch entweder ist er kein guter Lehrer, oder sie war eine unbegabte Schülerin, denn sie genügte nicht. Aufserdem konnte sie nicht deutsch, und es ist auffallend, dafs die Fremden so bevorzugt werden. Unsere vier Opernmitglieder aus Amerika bedienen sich zwar jetzt des deutschen Textes, aber ihn gut auszusprechen lernen sie wohl nie.

Felix Weingartner, mag ihm vielleicht auch hier an irgend einer Stelle irgend ein Unrecht geschehen sein, hätte sich doch gegen Berlin, wo er zu Ruhm erwachsen ist, nicht undankbar erweisen dürfen. Nicht gegen die Kapelle, die ihm für die Leitung von zehn Konzerten 12000 M zahlte, auch nicht gegen das Publikum, das ihn auf den Händen trug. Nun leitete *Ernst v. Schuch* die vorletzte Sinfonie. Ganz herrlich von Anfang bis zu Ende. Er brachte Händels Concerto grosso in dmoll, Haydns Sinfonie Gdur No. 13 und des R. Strauss Tod und Verklärung. Und jedes in seiner Art ganz vollkommen. Man jubelte ihm zu. Aber noch mehr als dem Dresdener doch wohl dem Münchener *Felix Mottl*, der mit dem Philharmonischen Orchester die Egmont-Ouvertüre und die Eroica, Vorspiel und Schlufs des Tristan sowie die Tannhäuser-Ouvertüre vorführte. In grofser Objektivität geschah das, aber mit ganzer Hingabe an die Sache. Er legte nichts in die Werke, holte aber alles heraus. Mit Beethoven rief er — bei mir wenigstens — einen stärkeren Eindruck hervor als mit Wagner. — Ein dritter Felix gab ebenfalls ein grofses Orchesterkonzert, *Felix Nowowiejski*. Er machte uns mit einer Sinfonie, einer Phantasie und einer Ouvertüre, mit einem Männer- und einem Frauenchore, mit Liedern usw. eigener Arbeit bekannt und teilte im Programm mit, dafs er auch Opern und ein Oratorium komponiert und sieben Kompositionspreise gewonnen habe, darunter zweimal den Meyerbeer-Staatspreis von 4500 M. Mit Recht heifst er daher Felix. All' seine Musik zeigte, dafs er wohl etwas gelernt hat, aber dafs ihm wenig einfällt, und dafs er nicht zu charakterisieren weifs, weshalb er auch nie in die Tiefe geht und sich oft an dem Aneinanderreihen billiger Phrasen genügen läfst. — Wie bedeutend stand doch *Georg Schumann* ihm gegenüber als Tonsetzer da, der bald darauf an derselben Stelle sein neues „Preis- und Danklied" für Chor und Soli aufführte! Und doch ist ihm das nicht recht gelungen, da es zu laut und stürmisch ins Zeug geht, daher keiner Steigerung fähig ist und eher wie ein Kriegs- als wie ein Dankgesang klingt. — Unter *Oscar Frieds* Leitung kam nun auch die Phantastische Sinfonie von *Hector Berlioz* mit ihrem Schlufssatze Lelio zur Ausführung. Dieser allerdings nicht in der vorgeschriebenen Weise. Ein Deklamator sprach, im Orchester versteckt, den verbindenden Text, zwei Solisten und ein Chor führten die fünf Gesangsnummern aus. Das bunte, wirkliche Durcheinander war langweilig und unangenehm. Es war das dritte oder vierte Mal in 80 Jahren, dafs man dies Melodram aufführte. Schwerlich wird man es wieder tun. — Eine Enttäuschung bereitete auch der E. T. A. Hoffmann-Abend, in dem Gesangsstücke, eine Klaviersonate und ein Quintett für Harfe und Streichinstrumente zur Aufführung gelangten. Was hatten wir doch von dem Gespenster-Hoffmann erwartet, der so geistreich über Mozarts Don Juan zu schreiben wufste, der so tief in Beethovens Musik eingedrungen war! Aber nichts Phantastisches steckte in seinen Tonwerken, nicht einmal Absonderliches oder doch wenigstens Eigenes! Es hielt sich alles so etwa im Zauberflötencharakter, war aber glatt und wohlklingend. *Pfitzner* hat Hoffmanns, hier 1816 und 1817 im Opernhause 14mal gegebene Undine neu bearbeitet. Ob sie irgend ein Theater noch zur Aufführung bringen wird? — Ein herrliches Bachkonzert gab der Direktor der Singakademie zum Vorteil des Bach-Museums in Eisenach. Vom alten Johann Sebastian hörte man da die innigen Lieder „Komm, süfser Tod" und „Bist du bei mir", die in Humor getränkte Kantate: „Mer hahn en neue Oberkeet" und eine Sonate für Violine und Klavier. Ein Konzert für zwei Klaviere von Friedemann erschien etwas einförmig. Eine Sonate aber für zwei Geigen und Continuo von Philipp Emanuel erwies sich als gefälliges Stück mit mancherlei Keimen der Weiterentwicklung. Dieser Bachabend war eines der genufsreichsten Konzerte der zu Ende gehenden Musikzeit. — Das Wiener Streichquartett *Rosé* hatte hier so grofsen Erfolg, dafs es seinen drei Konzerten ein viertes hinzufügen mufste. Und doch fehlte es uns auch diesen Winter wahrlich nicht an guten Quartetten! Aber man freute sich des echten, frischen Musizierens, der Wärme und Innigkeit des Ausdrucks. Man beging keinen Personenkultus, sondern feierte froh die Meister der Tonschöpfungen. Es tat so wohl, von der ersten Geige im langen Strich gesunde, kräftige, reine Töne zu hören und einen Bassisten mit glatter Technik und ausdrucksvollem Spiele vor sich zu haben. — Die seit lange in Paris lebende Gesanglehrerin *Graumann-Marchesi* war zum Besuche in Berlin und liefs durch eine Zeitung ihre Unkenrufe über den Niedergang der Gesangskunst veröffentlichen. Gleich darauf sangen die *Hempel* die Königin in den Hugenotten, die *Culp* und die *Mysz-Gmeiner* sowie *Naval* und *Messchaert* (von anderen zu schweigen) in Konzerten. Und die einen immer prächtiger als die anderen! So gestaltete sich dieses Schönsingen zu einem Hohngelächter über die Klagen der *Marchesi*.

Rud. Fiege.

Leipzig. Am Sonntag, den 17. Mai d. J. wird in Leipzig das *Seffner*sche Bachdenkmal enthüllt werden. — Zu dieser feierlichen Begebenheit ist ein dreitägiges Musikfest in den Tagen vom 16.—18. Mai geplant, dessen Programme den Werken *Bachs* gewidmet sind. — Der allgemeine Festplan lautet: 16. Mai, nachmittags $^1/_2$2 Uhr: Festmotette in der Thomaskirche. 16. Mai, abends $^1/_2$8 Uhr: I. Kirchen-

konzert in der Thomaskirche: Kantaten und „Magnificat". 17. Mai, früh $^1/_2$10 Uhr: Festgottesdienst in der Thomaskirche mit Anwendung der Bachschen Liturgie, daran anschließend die Enthüllung des Denkmals. 17. Mai, abends $^1/_2$8 Uhr: Kammermusik im Saale des Gewandhauses. 18. Mai, nachmittags und abends: II. Kirchenkonzert in der Thomaskirche: Strichlose Aufführung der „Matthäus"-Passion. 1. Teil von $^1/_2$4 bis 6 Uhr, 2. Teil von 8 bis nach 10 Uhr. Festdirigenten sind die Herren Professor *Gustav Schreck*, Kantor zu St. Thomas, und *Karl Straube*, Leiter des Bach-Vereins. Eine Reihe der bedeutendsten Künstler der Gegenwart haben ihre Mitwirkung zu diesem Feste bestimmt zugesagt. Am Vorabend zum Fest wird der Baseler Münsterorganist, Herr *Adolf Hamm*, ein Orgelkonzert mit ausschließlich Bachschen Kompositionen in der Thomaskirche geben. Meldungen zur Teilnahme an diesem Fest sind an die Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nürnbergerstr. 36, zu richten.

— Das Presbyterium der lutherischen Gemeinde Elberfeld besserte aus eigenem Antrieb die Gehälter der Organisten, wie folgt, auf: Grundgehalt 600 M, nach 4 Dienstjahren die 1. Alterszulage von 40 M, nach je weiteren 3 Jahren ebenfalls 40 M bis zum Höchstgehalt von 800 M.

— Über Beethovens erstes Auftreten in Köln befindet sich in der Sammlung eines Kölners ein altes, interessantes Druckstück, nämlich der betreffende Konzertzettel, den der „Berl. Börs.-Cour." wörtlich mit allen Eigentümlichkeiten der Schreibweise veröffentlicht: „Avertissement. Heute dato den 26. Martii 1778 wird auf dem musikalischen Akademiesaal in der Sternengaß der Churköllnische Hoftenorist Beethoven die Ehre haben, zwey seiner Scholaren zu produciren; nämlich Madlle Averdone, Hofaltistin, und sein Söhngen von 6 (sic!) Jahren. Erstere wird mit verschiedenen schönen Arien, letzterer mit verschiedenen Klavier-Concerten und Trios die Ehre haben, aufzuwarten, wo er allen hohen Herrschaften ein völliges Vergnügen zu leisten sich schmeichlet, um je mehr, da beyde zum größten Vergnügen des ganzen Hofes sich hören zu lassen die Gnade gehabt haben. Der Anfang ist Abends um 5 Uhr. Die nicht abonnirte Herren und Damen zahlen einen Gulden."

— In Berlin starb am 7. April d. J. der Königl. Musikdirektor *Carl Mengewein* im 56. Lebensjahre. Er hat sich als Chordirigent einen Namen gemacht.

— Die Orchesterstücke von *Hugo Kaun*, Op. 70, die bei ihrer Uraufführung in Berlin in den Sinfonie-Konzerten der Königl. Kapelle großen Erfolg hatten, sind kürzlich auch in Amerika mit außerordentlichem Beifall gespielt worden und zwar von dem bekannten Thomas-Orchester in Chicago unter Leitung von *F. Stock*.

— Ein neuer erfolgreicher Chor. „Der Schmied" von *Karl Goepfart*, Op. 94, für Männerchor a cappella wurde vom Berliner Lehrergesangverein in seinen Konzerten am 27. Februar, 12. März und 2. April auf stürmisches Verlangen da capo gesungen.

— Für den Jubiläums-Jahrgang von Reclams Universum, der im Oktober dieses Jahres beginnt, veranstaltet der Verlag der Zeitschrift ein großes Preisausschreiben für den besten deutschen Roman, zu dem er unsere hervorragendsten Schriftsteller einladet. Dem deutschen Volke soll als Ergebnis des Preisbewerbes ein Werk von hohem literarischen Range, von bleibender Bedeutung beschert werden.

Um durch dieses Jubiläums-Preisausschreiben fördernd auf die literarisch-künstlerische Produktion der Gegenwart einzuwirken, setzt der Verlag des Universum die Summe von Dreißigtausend Mark für den Erwerb des preisgekrönten Romans aus und zwar 20000 M als Honorar für den Erstabdruck in Reclams Universum und 10000 M für die Übertragung des Buchverlagsrechtes an die Verlagsbuchhandlung Philipp Reclam jun. in Leipzig. Die ausgesetzte Summe wird unter allen Umständen zur Auszahlung gelangen. Die Einsendungen müssen in Schreibmaschinenschrift gehalten sein. Der Umfang des einzelnen Romans soll nicht unter 120 und möglichst nicht über 300 Spalten des Universums betragen. Letzter Termin für die Einsendung ist der 1. September 1908.

Besprechungen.

Werke von Max Jentsch. Den Komponisten der neudeutschen Schule angehörend offenbart *Max Jentsch* in seinen Werken Erfindung, Fantasie und Schwung. Seine Melodieführung ist edel und fließend, die Harmonie eigenartig und oft frappierend, beide, Melodie und Harmonie stehen in jenem wohltuenden Verhältnis zueinander welches für mich die Grundbedingung jeder Musik im künstlerischen Sinne bildet.

Jentsch hat sich fast auf allen Gebieten des musikalischen Schaffens betätigt. Außer einer Sinfonie Op. 35 und zwei Opern („Eine venetianische Hochzeit" und „Der Paria") schrieb er zwei Streichquartette, eines in fis moll (Op. 49, Breitkopf & Härtel), ein anderes „Fantastisches Streichquartett" ist ungedruckt. Weiterhin komponierte er zwei Violinsonaten, Lieder, sowie Werke für die Orgel und das Pianoforte. Die beiden Präludien für Orgel (Op. 46, Junne-Leipzig) sind dankbare Konzertstücke, harmonisch sehr interessant und geistreich, die Violinsonate Op. 23 stellt ein groß angelegtes Werk modernsten Stils dar, welches allerdings sowohl dem Violin- als an dem Klavierspieler sehr große Schwierigkeiten zumutet. Tarantella Op. 31 und Ballade Op. 63 (Junne-Leipzig) für Pianoforte allein seien allen konzertierenden Klavierspielern, welche gern etwas Neues bringen, bestens empfohlen.

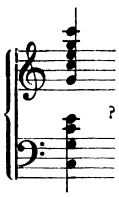
Op. 21 „Zwei Mazurkas für Klavier" sind ganz reizende originelle und mittelschwere Stücke, denen die weiteste Verbreitung zu wünschen ist. Auch Op. 40 No. 1 und 2, Weihnachtsklänge sind Klavierstücke von mittlerer Schwierigkeit, der besten Hausmusik angehörig. Zwei Weihnachtslieder Op. 47 für eine mittlere Stimme mit Pianoforte seien an dieser Stelle ebenfalls genannt.

Die „Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung" (Op. 39, 41, 54, 55, 61, 64 und 65, Junne-Leipzig) sind fast durchweg Konzertlieder, d. h. es sind Lieder mit breit angelegter Klavierbegleitung, komplizierter Harmonik und Melodik. Ich sage absichtlich zuerst: Harmonik —, da mir diese etwas auf Kosten der Melodie bevorzugt erscheint.

Abgesehen davon enthalten aber die meisten dieser Lieder reiche musikalische Schönheiten, so daß mancher Sänger an ihnen Freude haben dürfte, um so mehr, als einzelne derselben „sehr dankbar" sind.

Von diesen möchte ich besonders nennen: „Wenn ich dich sehe", „Spielmannslied" und „Sonnenuntergang". Wie in Duft und Äther getaucht erscheint die Musik zu dem Liede „Traumglück".

Gegen die Textauswahl der *Jentsch*schen Lieder ließe sich manches einwenden, jedoch mag dies persönlicher Geschmack sein. Außer den Weihnachtsliedern und Op. 39 I, 54 II, 61 II für Mezzo-Sopran — Op. 55 No. 1 und 61 No. 1 für tiefere Stimme — sind die meisten Gesänge für hohe Stimmlage gesetzt.

Wie schon eingangs bemerkt, halte ich *Jentsch* für ein Talent von großer Gestaltungskraft und reicher Fantasie. Die „Modernen" glauben ja auf gewisse Rücksichtslosigkeiten ein unveräußerliches Anrecht zu haben, das Wort „Beschränkung" haben sie aus ihrem Lexikon gestrichen und dafür „Maßlosigkeit" gesetzt. *Jentsch* zählt ja nicht zu diesen, jedoch wären in einzelnen seiner Klavierkompositionen gewisse Überladungen sehr wohl zu vermeiden gewesen Weshalb beispielsweise eine derartige Schreibweise des C dur-Akkordes zum Schluß des ersten Satzes der Violinsonate im Klavier: Für das

Große und Ganze ist ja so etwas schließlich belanglos und kann der Bedeutung des Komponisten keinen Abbruch tun. Max Kretschmar.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XII. Jahrgang. 1907/08.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 9.
Ausgegeben am 1. Juni 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Mozarts Zauberflöte** Von Prof. Albert Tottmann. I. — **Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören.** Von Elsbeth Friedrichs. III. — **Lose Blätter:** Bach in Paris, von V. Hertel. Das Bach-Fest in Leipzig, von Eugen Segnitz. Das erste große ostpreußische Musikfest, von Elsbeth Friedrichs. Gerhard Schjelderups „Frühlingsnacht" und Anselm Götzls „Zierpuppen", von Prof. Otto Schmid-Dresden. Siegmund v. Hauseggers „Requiem", von Willi Gloeckner. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Dresden, Eutin, Hamburg, München; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Mozarts Zauberflöte.

Ein Vortrag von Prof. **Albert Tottmann.**

I.

Wohl keinem der verehrlichen Leser dieses Blattes dürfte Mozarts unsterbliches Meisterwerk „Die Zauberflöte" unbekannt sein. — Wohl aber dürften manchem die lokalen besonders die engeren Beziehungen dieser Oper zur Freimaurerei unbekannt sein. Sagt doch schon Goethe, der bekanntlich Maurer war, in Bezug auf diese Oper: „das große Publikum wisse in dieser Hinsicht gar nicht, was es an der Zauberflöte habe."[1])

Der Text zu Mozarts Zauberflöte hat sich infolge seiner engen Beziehungen zur Freimauerei von seiten Uneingeweihter vielfache Verkennungen und abfällige Urteile gefallen lassen müssen. So lesen wir z. B. in einer Nummer der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" folgendes: „Es gehört wohl zu den größten Triumphen des Mozartschen Geistes, wie der musikalischen Kunst überhaupt, daß — trotz eines Textes, der an Abgeschmacktheit und Sinnlosigkeit seines gleichen sucht — die Zauberflöte noch nach 75 Jahren (sie erschien 1791 — also im letzten Lebensjahre Mozarts) — Kenner wie Laien gleich sehr in Entzückung versetzte: diese Musik ist von unverwelklicher Frische, — ihre Wärme erkaltet nie." — Wäre der Text Mozart ebenfalls als „abgeschmackt und sinnlos" erschienen, so hätte sich der Meister der Töne sicher nicht für denselben zu begeistern und auf solchem Grunde eine Musik von „unverwelklicher Frische und nicht erkaltender Wärme" zu schaffen vermocht.

Die Musik in der Zauberflöte durchläuft alle Stufen menschlichen Fühlens; von den naivesten Regungen eines Papageno, — von den sinnlich-lüsternen Begehren des Mohren, — von reinster Liebe in den Partien des Tamino und der Pamina, von den größten Racheausbrüchen in der Arie der Königin der Nacht — bis zu den versöhnlichen, hochheiligen weihevollen Gesängen des Sarastro und der Priester.

Mozart war als Künstler ganz Musik, als Mensch ganz Liebe. Er bedurfte daher einer ernsten geistigen Anregung und eines Kreises von frei- und edel gesinnten Männern, denen er sich rückhaltlos anschließen konnte. Er fand sie in der Loge! — Die Freimaurer zu damaliger Zeit bildeten in Wien eine Gesellschaft, welcher die bedeutendsten und gebildetsten Männer angehörten. Mozart trat dem Bunde bei und wurde Mitglied der Loge „Zur gekrönten Hoffnung", in welcher er auch *Schikaneder* fand, den Theaterdirektor und Textdichter unserer Oper.

Wie ernst es Mozart mit der Maurerei nahm, ersehen wir aus den verschiedenen Musiken (6 an der Zahl), welche ihm die Loge zu verdanken hat. Das größte und umfangreichste musikalische maurerische

[1]) Bekanntlich hat Goethe eine Fortsetzung zur Zauberflöte geschrieben, die wir — leider nur als Fragment — in Goethes gesammelten Werken finden.

Tonwerk Mozarts aber ist die Zauberflöte, welches die Freimaurerei auf der Bühne verherrlicht. Diese Oper wurde zum ersten Male am 30. September 1791 aufgeführt und im darauf folgenden Oktober vierundzwanzigmal wiederholt; am 23. November 1792 fand die hundertste und am 22. Oktober 1795 die zweihundertste Vorstellung statt.

Was den Text anbelangt, so stammt das Süjet aus dem Märchen „Lulu", oder die „Zauberflöte" in Wielands Dschinistan. Die Ausführung des Planes aber soll hauptsächlich von *Ludwig Gieseke* herrühren, der — aus Braunschweig gebürtig — als Schauspieler und Chorist auf dem schikanederschen Theater sein Leben fristete. Er war nicht ohne Talent und Bildung. — Schikaneder, der auch sonst bei seinen Stücken sich gern fremder Hilfe bediente, benützte Giesekes Arbeit als Grundlage, änderte darin nach Belieben, setzte namentlich die Figuren des Papageno und der Papagena dazu und nahm schließlich die Autorschaft für sich in Anspruch.

Die Aufführung der Zauberflöte (am 30. September 1791) ist zugleich von Bedeutung in der Geschichte der Freimauerrei Österreichs.

Nach dem Tode Joseph II. (1790) begann unter Leopold II., der der Freimaurerei im ganzen nicht mißgünstig gesinnt war, bereits die katholische Geistlichkeit ihren Einfluß geltend zu machen, und dies um so mehr, als sich die staatlichen Verhältnisse in Frankreich immer drohender gestalteten. Daher betrachtete man auch die Freimaurerei seitens der Staatslenker Österreichs mit mißtrauischen Augen.

Die Zauberflöte ist daher eine kühne Mannestat von Mozart und Schikaneder, indem diese Männer, trotz der Ungunst von oben, für die edle Sache in die Schranken traten und dieselbe vor der Öffentlichkeit verteidigten und rechtfertigten.

Die veränderte politische Richtung der Regierung unter Leopold II. hatte dem Freimaurerorden nicht allein die Gunst entzogen, sondern er wurde schon als ein Hauptorgan des politischen und des religiösen Liberalismus verdächtigt und angefeindet. Eine Verherrlichung desselben von der Bühne herab durch eine Darstellung, welche die Symbolik seiner Gebräuche in ein glänzendes Licht stellte und die sittliche Tendenz seiner Ansichten rechtfertigte war daher eine Großtat.

Bereits den 1. März 1792 starb Leopold II.; ihm folgte Franz II. ein entschiedener Gegner und Widersacher der Freimaurerei, der 1794 bei dem Reichstage zu Regensburg die Aufhebung der Freimaurerei im ganzen Deutschen Reiche beantragte und sie sodann 1795 in seinen Staaten geradezu verbot — — und am 23. November 1792 kündigte (wie gesagt) Schikaneder die hundertste, und am 12. Oktober 1795 — also im Jahre des Verbotes — die zweihundertste Vorstellung an!

Die Zauberflöte ist sonach der Schwanengesang der Freimaurerei in Österreich — „eine in allen Herzen widerklingende hochberedte Verteidigungs- und Schutzrede für die unschuldig Verurteilte, aber auch ein Zaubermittel, durch welches die Freimaurerei in Österreich — trotz aller Verbote — öffentlich fort und fort gepredigt worden ist und bis auf unsere Tage fortgelebt und fortgewirkt hat.

Die Freimaurerei wird in der Zauberflöte bekanntlich als das Heiligtum des Osiris und der Isis dargestellt. — Die Vergleichung der Freimaurerei mit den ägyptischen Mysterien war in Wien und überhaupt in Österreich ein beliebter Gegenstand freimaurerischen Nachdenkens, seitdem *Ignaz von Born* das erste Heft des „Journals für Freimaurer" 1784 in Wien mit einer Abhandlung „Über die Mysterien der Ägypter" begonnen hatte. — Hier heißt es unter anderem: Der Profane sah in dem Bilde oder im Zeichen der Sonne und des Mondes den Osiris und die Isis. Wahrheit und Weisheit und das Wohl der Menschen war der Endzweck der ägyptischen Mysterien. Daher trug der Priester, der das Oberamt in Ägypten verwaltete, das Amulet der Isis an der Brust mit der Aufschrift „Das Wort der Wahrheit" — und so geschmückt sehen wir auch den Sarastro in der Oper auftreten.

In diesem Sinne wird in der Zauberflöte die Maurerarbeit als ein Dienst des Osiris und der Isis bezeichnet, — in diesem Sinne wird die Wirksamkeit der Priester dargestellt. Daher dürfen wir wohl „Ignaz von Born" als denjenigen nennen, welcher in der Zauberflöte als Sarastro versinnbildlicht ist. Ignaz von Born war in der Tat der Oberpriester der Freimaurerei in Wien nach Geist und Gemüt gleich lauter und edel, ein freidenkender und freimütiger Mann — zugleich ein tiefer Kenner der Natur[1]) und stets bereit für die Aufklärung mit den Waffen des Ernstes, wie des Witzes in die Schranken zu treten. In der schönsten Blütezeit der Freimaurerei in Österreich (1780—85) war er überhaupt die Seele der gesamten deutschen Maurerei. Er war Stifter und Meister vom Stuhl der Loge „Zur wahren Eintracht" und vereinigte in derselben die gelehrtesten und geistvollsten Männer Wiens — wie Alxinger, Blumauer, Denis, Eckel, Haydn, Mozart, Michaeler, Reinhold u. a.

Streifen wir nun mit einigen Blicken auch noch die weiteren lokalen und persönlichen Beziehungen, welche in der Zauberflöte in Betracht kommen!

Im allgemeinen wird die Freimaurerei in den Chören der Priester, sowie in den Gesängen der drei Knaben — der drei Genien — geschildert. Dieselben geben uns über den edlen und erhabenen Zweck des Bundes Auskunft und beschreiben gleich-

[1]) Er erweiterte und verbesserte die Amalgamationsmethode und machte die wichtige Entdeckung der Anquickung.

falls das Gebiet, auf dem sich die Maurerei bewegt. — Dies führt uns zugleich auf die vielfachen Verdächtigungen, welche die Maurerei erfahren mußte und auf deren Widerlegung in der Zauberflöte ganz besonderes Gewicht gelegt ist.

Die Verdächtigungen zu jener Zeit gingen namentlich von *Leopold Hoffmann* aus, der von den Wiener Logen vielfache Unterstützung genossen hatte. Auch war er Schriftführer in der Loge „Zur Wohltätigkeit" gewesen. Er hatte sich die Gunst Leopold II. zu erschleichen gewußt und ermangelte nicht den durch frühere Machinationen bereits arg eingeschüchterten Herrscher vollends ratlos zu machen. Der geängstigte Monarch gab dem zudringlichen Warner Gehör und säumte nicht, ihn bei den wichtigsten politischen Angelegenheiten (damals namentlich die ungarischen Wirren betreffend) zu Rate zu ziehen.

Gegen diesen freimaurerischen Judas trat nun *Alxinger* auf in seiner Schrift „anti Hoffmann". Auch erschien 1792 öffentlich eine „Erklärung" der drei Prager Logen an das Publikum.

Die Reihe dieser Verteidigungen eröffnete die Zauberflöte mit den Worten „sei ein Mann, dann — Jüngling — wirst du männlich singen," mit denen Mozart und Schikaneder sich nicht scheuten selbst dem eingeschüchterten Kaiser entgegen zu treten.

Bezieht sich die Oper zum Teil auf Kaiser Josephs Tod, so ist auch ohne Frage in dem Kampfe zwischen der Königin der Nacht und zwischen Sarastro der Lebenskampf des Kaisers selbst dargestellt — freilich nicht mit dem traurigen Ende, den er in Wirklichkeit für den edlen Märtyrer hatte — sondern mit dem glorreichen Ausgange, welchen er (nach des Dichters Überzeugung) bereits dort „oben" gefunden hatte, und für die edle Sache auf Erden auch bald hätte finden müssen.

Diese Auffassung erklärt zugleich alle übrigen Figuren der Allegorie. —

Die flammende Königin der Nacht ist die Kirche; d. h. die römisch-katholische Kirche — die Hierarchie. — an deren finsterer Macht Kaiser Josephs Pläne scheiterten. Ihr Bild ist natürlich vom Parteistandpunkte des Dichters aus gezeichnet. — Sie ist Witwe. — Aber nicht um der geraubten Tochter willen erscheint sie als „die zum Leiden Auserkorene", sondern infolge ihres innersten Wesens, das die Eingeweihten allezeit tötlich haßte. Als „Witwe" zeichnet sie der Dichter vielmehr darum, weil ihm der Geist des wahren Christentums, der einst der katholischen Kirche „Schritte leitete" in der römischen Hierarchie erstorben zu sein schien (vergl. Goethes Fortsetzung).

Ihr gegenüber verkörpert sich im Sarastro die Humanitätsphilosophie, welche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die ganze gebildete Welt beherrschte und zu welcher sich — wie sehr er auch sonst gegen den Protestantismus eingenommen war — auch Mozart bekannte, weil er in ihr, in ihrem Streben nach Weisheit und Tugend das eigentliche Wesen des Christentums erblickte. (Fortsetzung folgt.)

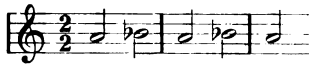
Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören.

Von **Elsbeth Friedrichs.**

III.

L. spielt auf einer kleinen Blechflöte.

„War das nicht immer der Ton a?"



Antworten: „Nein!" — „Ja!" — zweifelhaft....

Ruth, eine der Schülerinnen, die keinen Unterschied zu hören meinen, wird von der L. an das Harmonium geführt.

„Halte dir einmal beide Augen zu; denn oft geht das Hören viel besser, wenn man gar nicht sehen kann. So, nun sage mir, was hörst du?"

R.: „Den Ton a."

L.: „Gut, und was hörst du jetzt?"

(Läßt a und b anhaltend miteinander erklingen.)

Das Kind schweigt lange, dann: „Auch der Ton a — aber — —".

L.: „Nun, aber? — Was hörst du noch?"

R. (zaghaft) „das a ist — es ist ein schmutziger a-Ton"!

Die Kinder lachen.

L.: „Sie hört ganz richtig. Hier ist der Ton a, er klingt ganz rein, und jetzt kommt der Ton b und klingt mit dem a; b ist der nächste Nachbar von a, sie können sich aber nicht gut miteinander vertragen, wenn sie zu gleicher Zeit erklingen — so —, so stört ein Ton den anderen und möchte ihn verdrängen; kommt aber der Ton b, nachdem der Ton a schon abmarschiert ist, dann klingt es gut, paßt auf . . . . . ." . . . . . .

(Nachdem die Kinder sich des Unterschiedes beider Töne bewußt geworden sind.)

„Also a und b können nicht zusammen erklingen ohne zu stören; sie stehen aber ganz dicht nebeneinander, so dicht, daß kein anderer Ton dazwischen Platz haben kann. Wie mag nun wohl der dritte Ton, nach a und b heißen?"

Kinder: „c und dann d — e — f" . . . .

L. (abwehrend, spielt und singt einige Male a b c — a b c): „Wer hat einen weiteren Weg zu seinem Nachbar, das a zum b oder das b zum c?"

(Die Kinder kommen nach und nach zur Unterscheidung des Ganztones vom Halbton.)

L.: „Wie geht nun das musikalische a b c weiter?"

K.: „a b c d e f g h."

L.: „Halt — nach dem g fängt das a wieder an, oder nicht?"

Lore: „Auf unserem Klavier da ist auch noch ein h."

L.: „Das h ist auf allen Klavieren, hier ist es, wenn wir aber den Ton b in unserem musikalischen a b c haben, dann darf der Ton h nicht da sein. Das kommt daher, weil alle Töne sich verändern können. Jeder Ton kann einen halben Schritt herauf oder auch herunterrücken, dann klingt er anders und bekommt auch einen anderen Namen. Hört einmal: so klingt der Ton b, nun rückt er einen halben Schritt herauf, so — und dann heißt er nicht mehr b sondern h. Dann haben wir unser ganzes musikalisches abc verändert, dann heißt es c d e f g a h; aber 7 Töne hat es immer nur, es mag anfangen und heißen wie es will, darüber werden wir uns später noch öfter unterhalten, jetzt müssen wir erst unser erstes abc kennen lernen. Unsere sieben Töne a b c d e f g kommen in der Musik siebenmal vor, gerade wie ein Haus, das sieben Stockwerke hat, eines immer höher als das andere. (Spielt das sub-contra a.) Hier ganz unten in der Tiefe fängt der Ton a an a b c d e f g und nun kommt das zweite Stockwerk, wieder der Ton a und darnach kommt?"

K.: „b c usw." (die Kinder finden nun alle Töne selbst).

L.: „Nun hört einmal, wie gut sich alle Töne a miteinander vertragen" (schlägt mit Hilfe der Kinder alle a auf dem Klavier zugleich an, läßt sodann die Kinder das eingestrichene a intonieren und singt selbst einmal das kleine, das andere Mal das zweigestrichene a, bis die Kinder die Idee der vollkommenen Konsonanz der Oktave erfaßt haben).

L.: „Nun wißt ihr, wie die Töne von der Tiefe zur Höhe, von unten nach oben hinaufsteigen, bis sie so dünn und fein und hoch werden, daß sie kein Mensch mehr singen kann, gerade wie die ganz tiefen Töne hier unten, die kann auch kein Mensch singen; sondern die Töne, die zum Singen für uns taugen, die dürfen nicht zu hoch und nicht zu tief sein, die liegen gerade hier in der Mitte. Das haben wir auch schon so gemacht. Wer kann unser a b und c von vorhin jetzt wieder finden?"

(Einige Kinder treffen das a ziemlich genau und singen nach mehreren Versuchen die drei Töne auf und ab; viele schweigen, Ruth brummt.)

L.: „Ruth, hast du jetzt so richtig, wie die anderen gesungen?"

Die Kleine schüttelt traurig den Kopf.

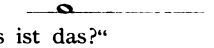
L.: „Aber du hast gehört, daß du falsch sangst, siehst du, das konntest du in der ersten Stunde noch nicht. Mit den Ohren hast du nun die Töne gefunden, jetzt sollst du sie mit der Stimme suchen.

Wir wollen einmal Blindekuh spielen."

(R. bekommt ein Tuch um die Augen, Lore und Käthe reichen ihr zu beiden Seiten die Hand, marschieren a b c singend mit ihr im Raum herum, Ruth ahmt nach, kommt näher bis auch sie die Töne singen kann. Die übrigen Kinder haben kritisch zugehört und brechen in Jubel aus, als Ruth die drei Töne richtig singt. Dann kommt Paulchen an die Reihe. Er ist weniger lernbegierig als Ruth, doch das Spiel gewinnt Macht über ihn. Wie unter der Hypnose fängt er an zu versuchen und trifft auch schließlich die drei Töne.

— ———

L. schreibt mit Kreide an die Wandtafel

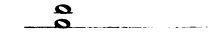


„Was ist das?"

Ruth: „Die Zeitlinie und die ganze a-Kugel."

L.: „Wo schreiben wir nun die b-Kugel hin?"

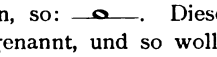
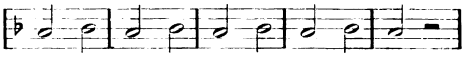
Käthe (schreibt)



L.: „Wir haben aber gehört, daß die Töne a und b sich besser miteinander vertragen, wenn sie nicht zusammen kommen sondern nacheinander, so steigen die Töne zur Höhe hinauf und so wieder herab zur Tiefe. Wenn ihr nun in eurem Hause vom unteren ins obere Stockwerk steigen wollt, wie fangt ihr das an, da ihr doch keine Flügel habt?"

Verschiedene: „Auf der Treppe" — „Mit dem Fahrstuhl" — „Auf der Leiter." — — -- —

L.: „Die Töne müssen auch eine Leiter haben, wenn sie aufgeschrieben werden, damit man erkennen kann, wenn sie auf- und absteigen. Das ist so eine Leiter und wenn wir die Töne darauf schreiben, so nennen wir sie Noten.

Die zweitunterste Stufe von dieser Leiter haben wir schon benutzt, um die Note a darüber zu schreiben, so:  . Diese Stufe haben wir eine Linie genannt, und so wollen wir alle fünf Stufen nennen. Jetzt wollen wir unsere drei Noten auf diesen fünf Linien auf- und absteigen lassen.

(Nach den näheren Erklärungen der Plätze auf und zwischen den Linien und nach einer Rekapitulation der Lehre vom Takt und Rhythmus marschieren die Kinder die Noten singend und bei 1 in die Hände klatschend, die Wandtafel im Auge, hin und zurück.)

L.: „Nun wollen wir versuchen, alle diese Töne in einem Atem zu singen."

(Nach fortschreitenden Tiefatmungsübungen singen die Kinder stehend die Tonphrase zuerst vokalisierend (a b, c b), dann auf 3 4 5 4, 3 4 5 4, 3.)

L.: „Beim Singen muß man so deutlich sprechen, als wollte man zu Haus dem kleinen Brüderchen oder Schwesterchen die Wörter und Silben vormachen. Wie macht man das?“

(Einige machen die Kunst der klaren Artikulation unwillkürlich ganz schulgerecht vor. Sprechübungen im Chor folgen, dann einige fortschreitende Gehörübungen und — Schluß.)

Lose Blätter.

Bach in Paris.

Übersetzt von V. Hertel.

Die zahlreichen Bachvorträge während dieses Winters haben die Frage nach der protestantischen geistlichen Tonkunst angeregt. Gibt es eine solche? Dazu genügt nicht, dafs ein Protestant sie geschaffen, oder dafs sie unserm Gottesdienste zu eigen gemacht wird. Beethoven war Katholik von Geburt und R. Wagner Protestant, ihre Tondichtung aber, die alle Laute der Freude wie des Schmerzes, alle Bestrebungen und alle Erhebungen der menschlichen Seele ausdrückt, ist weder katholisch noch protestantisch, sie entzieht sich jeder Einordnung, sie steht über allen religiösen und philosophischen Schulen und gehört der ganzen Menschheit an.

Mit Bachs Tonkunst verhält es sich nicht so. Man kann sie mit Recht protestantisch nennen, nicht weil der berühmte Kantor Lutheraner war, sondern weil seine Tonkunst die unterscheidenden Merkmale der protestantischen Seele hat, sie ist innerlich, gesammelt, etwas herb, sie langweilt die Oberflächlichen und redet mehr zum Gewissen als zu den Sinnen. Zudem atmet sie die Lauterkeit, die Achtung und den Dienst des Wahren, und was ist denn der Protestantismus anders als das Trachten zurück nach der Wahrheit?

Ich nehme diese Achtung vor der Wahrheit und diese Verehrung der Wahrheit schon in der Wahl und Anordnung des Wortes, das Bach bearbeitet, wahr. Das Wort des Evangeliums ist in seinen Passionen die Grundlage, er nimmt peinliche Rücksicht auf die evangelischen Urkunden, und weit entfernt sie zu verstümmeln oder zu verändern der Allgemeinheit zu Gefallen, unterwirft er seine Denkkraft diesen heiligen Worten.

Solche Achtung vor den religiösen Quellen erfrischt uns und tröstet uns über die Freiheit, mit welcher nichtprotestantische Tonmeister sie behandeln. Denke z. B. an das Wort von Maria Magdalena, worüber Massenet eine Art Oratorium verfafst hat. Empört sich nichts in dir bei den Freiheiten dieses Grundwortdichters? Wenn du auch die Evangelien nicht genau gelesen hast, mufs es dich mpören siee mit dieser kühlen Kühnheit oder dreisten Unwissenheit umgedichtet zu sehen. Da rächt sich das alte Heidentum, das noch einmal eindringt, das Schöne vom Wahren trennt und die Götzen ins Heiligtum zurückführt.

Nichts dergleichen bei Bach. Für ihn ist das Evangelium unantastbar, und weil sein Werk vor allem die Achtung der Quellen und die Verehrung des Wahren atmet, verdient es protestantisch zu heifsen.

Was aber im Wortinhalt hervortritt, erscheint noch mehr im Ton, den er trägt und eingibt. Ich bewundere Bach eigentlich nicht wegen seiner Schreibweise und seines Satzes für die Spieler, der trotz seines unvergleichlichen Reichtums das Zeichen seiner Zeit an sich trägt. Die Zusammenklänge, die Mafse, die Spielart, wie sie unsere neueren Tondichter erfunden haben, geben im Gegensatz dem Verfahren Bachs einen altertümlichen Stempel, der es mir etwas verleidet, aber ewig jung bleibt bei ihm die völlige Anpassung des Tons an das Wort, die grofse Schlichtheit des Ausdrucks, mit einem Wort die Achtung und Verehrung der Wahrheit. Bei anderen Tondichtern dient das Wort als Hülle für besondere Tonwirkungen oder sogar, die Fertigkeit des Künstlers zur Geltung zu bringen. Manchmal geht der Gegensatz zwischen den Worten und dem Ton bis zum Anstöfsigen, z. B. bei Rossini, der Stabat mater dolorosa auf eine Bravourweise singen läfst. Und doch braucht der Ton nicht zu lachen, wenn die Worte weinen! Nichts dergleichen bei Bach, da ist kein Zweifler, der mit unheiligen Händen das Heilige berührt, sondern der Christ, der die Wahrheit sucht, fühlt und besingt.

Diese Achtung und Verehrung des Wahren, die dem Protestantismus eigentümlich sind, findet man nicht nur in Wort und Ton der Werke Bachs wieder, sondern auch in der Art, wie diese Werke gesungen werden, wenn es so geschieht, wie es sein soll. Die, die den Vorzug hatten, die Passion nach S. Matthäus im Trokadero[1]) zu hören, sind nur eines Sinnes über den Eindruck, den sie empfunden haben. Diese Bewegung ist gewifs dem grofsen Reigen der Sänger und Spieler zuzuschreiben, die dabei in Tätigkeit waren, aber auch dem Umstande, dafs das Werk in der Ursprache gesungen und so dem Trug der Übersetzung entzogen worden ist, die Zuhörer bekennen aber noch das, dafs sie die völlige Übereinstimmung zwischen der Seele der Ausführenden und dem Inhalt des Werks so hingenommen hat. Diese Sänger glaubten das, was sie sangen, für sie war es wirklich und wahr, sie waren mit ganzer Seele dabei, und darum haben sie ihre Hörer ergriffen.

In Deutschland singt, wenn man die Passion in der heiligen Woche in der Kirche gibt, die ganze Gemeinde mit den Chören die alten Lieder, die das Werk durchziehen, alles ist zum Werk eingestimmt, selbst die Zuhörerschaft, und man schaut die so seltene Erscheinung: statt dafs der Gottesdienst, wie in gewissen verweltlichten Kirchen, sich in eine Aufführung verwandelt, verwandelt sich in jenen, dank Bach, die Aufführung in einen Gottesdienst. Auch dadurch beweist die protestantische Frömmigkeit ihre menschliche, weltumfassende Art.

Einer der von jeher gegen den Protestantismus erhobenen Vorwürfe ist der, dafs er im Gegensatz gegen das Gepränge des Katholizismus die Schönheit mifsachtet und die geistliche Kunst vernichtet habe. Es genügt den Namen J. S. Bachs auszusprechen, um diese Anschuldigung zu entkräften und daran zu erinnern, dafs die protestantische

[1]) Am 14. April gaben Tonkünstler aus Amsterdam (400 Mitwirkende) die Matthäuspassion im Trokadero zu Paris laut Témoignage.

geistliche Tonkunst zweierlei vereinigt und versöhnt, was nie hätte getrennt werden sollen, das Schöne und das Wahre. (P. Dieterlen, Témoignage Nr. 19.)

Das Bach-Fest in Leipzig.

(16. bis 18. Mai 1908.)

Von Eugen Segnitz.

In Leipzig fand am 17. Mai die Enthüllung des vor dem Südportal der Thomaskirche stehenden Standbilds *Johann Sebastian Bachs* statt, das aus dem Atelier des Bildhauers *Karl Seffner* hervorgegangen war. Die alte Bach-Stadt feierte dieses bedeutende lokalgeschichtliche Kunstereignis mit einer wichtiger musikalischer Veranstaltungen, an denen in erster Linie der Thomaner-Chor und der Bach-Verein sich auf verdienstvollste Weise beteiligten.

Am Vorabende des Festes veranstaltete Herr *Ad. Hamm* (Organist am Baseler Münster) in genannter Kirche ein Konzert mit Bachschen Kompositionen. Unter andern spielte der Künstler ein Konzert von Vivaldi-Bach und einen Kommunionchoral des Altmeisers besonders schön. Fräulein *Maria Philippi* (Basel) erwies sich bei dieser Gelegenheit als berufene Vermittlerin der geistlichen Lyrik Bachs und zeichnete ihre Vorträge durch edele Tongebung und warme Empfindung aus.

Am 16. Mai, dem ersten Festtage, sang der altberühmte Thomaner-Chor in der „Sonnabends-Motette" Bachs gröfste und schwierigste Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" für (zwei Chöre) unter der Leitung seines Kantors Herrn Prof. *G. Schreck* auf geradezu bewunderungswürdige Weise. Herr *G. Knak* (Organist an der Christus-Kirche in Hamburg) spielte Bachs G moll-Fantasie und Fuge, ohne jedoch der Gröfse dieser Komposition gänzlich gerecht zu werden. Den Hauptteil des Programms vom Ersten Festkonzert bildeten zwei Kantaten („Wie schön leuchtet der Morgenstern" und „Mein liebster Jesus ist verloren") nebst dem Magnifikat von Bach, die unter dem Festdirigenten Herrn *Karl Straube* und unter Anteilnahme des Städtischen Orchesters auf vollendete Weise dargeboten wurden. Von den Solisten zeichneten sich besonders die Damen *J. Grumbacher de Jong* und *M. Philippi* nebst Herrn *A. van Eweyck* aus, während Herr *L. Hefs* im Streben nach Ausdruck gar zu sehr übertrieb. Herr *G. Knak* leitete dieses Konzert mit Bachs C moll-Passacaglia ein und wufste seinen Vortrag wirkungsvoll und charakteristisch auszugestalten.

Das zweite, im grofsen Gewandhaussaale am 17. Mai stattfindende Festkonzert war ausschliefslich der Kammermusik Bachs gewidmet und brachte u. a. die nur selten zu hörenden Sonaten für Flöte (H moll), für Violine (F moll) und Violoncello (G moll) mit ihrem so reich ausgestatteten Klavierpart, wie auch die grofse D moll-Partita mit der berühmten biaconna, die Herr Prof. *H. Marteau* ganz herrlich zu spielen wufste. Die Herren Prof. *J. Klengel* und *M. Schwedler* (Cello und Flöte) musizierten mit Herrn Prof. *M. Reger* am Flügel in wahrhaft erbauender Weise. Fräulein M. Philippi sang drei geistliche Lieder mit seltener Innigkeit und Anmut und Fräulein *Enna Reichel* (Paris) bewies in der Solokantate für Sopran „Weichet, nur betrübte Schatten" ein sehr bemerkenswertes Talent für den Ziergesang. Die Begleitung zu dieser Kammerkantate, die ungemein gefiel, führten Mitglieder des Städtischen Orchesters unter Herrn Karl Straubes Direktion aufs Beste aus. Speziell dieses Konzert bot im einzelnen wie im ganzen einen ungetrübten und vollen Genufs.

Den Abschlufs des Bach-Festes bildete am 18. Mai die ungekürzte eingerechnet die sehr grofse Generalpause, fast sieben Stunden in Anspruch nehmende Aufführung der Matthäus-Passion in der Thomaskirche, die an sich schon aus diesem Grunde gewifs eine besondere Anziehungskraft ausübte, wenngleich nicht verschwiegen werden mag, dafs die meisten der wieder aufgenommenen Arien und ebenso ziemlich lange Rezitativstrecken absolut nicht auf demselben Niveau wie ihre übrige grofsartige Umgebung sich befanden. Ausgezeichnet war, und wiederum Herrn *K. Straube* zu verdanken, durchweg die Chorleistung: von grofsem Zug erfüllt und in den Einzelheiten ebenso fein ausgearbeitet wie im ganzen konsequent durchgeführt. Der Evangelist, Herr *L. Hefs*, vermochte nicht immer so recht den eigentlich biblischen Erzählerton zu finden. Unter den sehr zahlreichen Solisten ragten insbesondere wieder wie am ersten Festtage die Damen *J. Grumbacher de Jong* und *M. Philippi* sowie Herr *A. van Eweyk* (dieser als Vertreter des Christus) glänzend hervor.

Das erste grofse ostpreufsische Musikfest.

Von Elsbeth Friedrichs, Königsberg i. Pr.

Die Zeiten sind nicht vorüber, wo Fürsten aus reiner, warmer Begeisterung sich selbsttätig in den Dienst einer Kunstsache stellen und grofse Taten herbeiführen. Das haben die letzten Wochen in Königsberg bewiesen. Die Stadt hat seit langen Jahren ein hochentwickeltes Musikleben; aber im Kleinen und Feinen betätigten sich bisher nur noch die vielfach zersplitterten Kräfte. Die Zerstreuten und oft so widerspenstigen Zerstreuten zu einer grofsen Körperschaft zu vereinigen und vor eine höchste Aufgabe zu stellen, das ist einem jungen über den Parteien stehenden Fürsten gelungen, nachdem er, mit feinstem Verständnis begabt, einen Winter lang das Musikleben beobachtet und im Verkehr mit hiesigen Tonkünstlern tätig daran Anteil genommen hatte.

Prinz Friedrich Wilhelm von Preufsen, der Ehrenvorsitzende des Musikfestes, fafste seinen Plan erst vor wenigen Monaten und stellte mit einigen Helfern das Unglaubliche in kurzer Zeit glänzend fertig, er selbst wählte und ordnete das Programm, berief die musikalischen Heerscharen und bestimmte den Tempel der Tonkunst. Populär im vornehmsten Sinne, national wie einst die griechischen Spiele, wo die höchste Kunst in höchster Vollendung allen geboten wurde, war der Charakter des Festes.

Die riesengrofse Volks- oder Festhalle des Königsberger Tiergartens wurde mit so feinem Verständnis für Klangwirkungen zum Musiktempel hergerichtet, dafs ein akustisches Unikum daraus entstanden ist. Sie besteht aus einem langgestreckten Holzbau und ist durch zwei lange Säulenreihen in drei mächtige Schiffe geteilt, oben unverkleidetes Balkenwerk, unten — die Mutter Erde, alles weifs gehalten; aber die Formen sind von einfacher Schönheit. Zum Feste waren die vielen schlanken Säulen mit gelben Margariten in grüner Einfassung schön umkränzt, die weifsen Wände trugen schön geformte Arabesken von Tannengrün und über der „Musiknische" strahlte grün umrahmt in Transparentschrift das Festmotto „Res severa est verum gaudium".

Diese halbrunde, sehr tiefe Musiknische, kuppelförmig

überwölbt, vollbrachte wahre Wunder der Klangwirkung. Auf hohlem Holzboden steigt in ihrem Innern der Orchesterraum terrassenförmig zu 3 m Höhe bis nach hinten hinan. In der Mitte war der Instrumentalkörper,[1]) zu beiden Seiten der Chor[2]) untergebracht, vorn saſsen die Solisten.

Ein Organismus von beinahe 700 Kräften versprach eine aufserordentliche Massenwirkung. Aber der Eindruck gestaltete sich ganz anders und ganz eigentümlich. Die eigentliche Akustik war ja hauptsächlich auf die Orchesternische beschränkt. Dort konzentrierte sich die Vielheit der fein abgestimmten Einzeltöne zu wunderbar harmonischem Gesamtklange, dort entspann sich das wohlberechnete Mitschwingen und -klingen, innerhalb der Halle gab es keine schallverstärkenden steinernen Wände, Kuppeln u. dergl., aber auch keine Schallstörungen, auf jedem Platze hörte man gleich gut und die Zuhörermenge war fast unabsehbar. Über 4000 Personen hatten Eintrittskarten zu den drei Hauptkonzerten errungen, ebenso viele für die öffentlichen Generalproben, und der Zustrom aus Stadt und Provinz war so ungeheuer, daſs viele keinen Einlaſs bekommen konnten und sich auf das nächste Fest vertrösten muſsten; denn dieses erste Musikfest soll die Grundlage zu einer dauernden Institution werden.

Das musikalische Festprogramm lautete:

1. Tag, Sonntag den 3. Mai.

Eingangschor der Pfingstkantate „Erschallet" v. J. S. Bach.
Sinfonie H moll (unvollendet) von Fr. Schubert.
Konzert für Violine D dur von J. Brahms.
Schicksalslied für Chor und Orchester von J. Brahms.
Der Streit zwischen Phöbus und Pan von J. S. Bach.

2. Tag, Montag den 4. Mai.

Ouvertüre zu Coriolan.
G dur-Konzert für Klavier.
Ouvertüre zu „Leonore" No. 3.
Sinfonie mit Chor No. 9.
} Beethoven.

3. Tag, Dienstag den 5. Mai.

Sinfonie Es dur.
Rezitativ und Arie aus der „Entführung" (Tenor).
D moll-Konzert für Klavier.
Rezitativ und Arie aus der „Entführung" (Sopran).
Ouvertüre zur „Zauberflöte".
} Mozart.
Sinfonie in C dur von Fr. Schubert.

Aufser dem dritten Abend, dessen Leitung dem Berliner Kapellmeister Leo Blech zufiel, führten Königsberger Dirigenten den Taktstock.

Als Solisten waren gewonnen: Frau J. Grumbacher-de Jong, Frieda Hempel, Frau Th. Schnabel, Felix Senius, Albert Jungblut, Arthur van Eweyck, Putmann Griswold (Gesangskünstler), Bronislaw Hubermann (Geige), Arthur Schnabel (Klavier).

Wer den glänzenden Eingangschor aus Bachs Pfingstkantate in grofsen steinernen Hallen gehört hat, muſste zunächst frappiert sein durch die fremdartige Wirkung eines so gewaltigen Klangkörpers. Da war kein Brausen, kein Hallen und Widerhallen der Tonfluten, sondern inniger unbeschreiblich schöner Wohllaut der Gesamtmasse. Wie aus einer anderen Welt tönte die Musik, und sie war von so feinem durchsichtigen Gewebe, von einer solchen Deutlichkeit des kleinsten Gebildes, daſs man förmlich mit neuer Bewunderung vor dem Reichtum und der Formenschönheit Bachs stand. Für die fehlende Orgel hatte der Dirigent, Herr Professor Brode, sehr erfolgreich zwei Harmoniums und einen Konzertflügel eingestellt.

Wie schwer ist es heutzutage, die an rauschende Klänge gewöhnten Zuhörer durch einen Vortrag zu befriedigen, wo kein Nachhall und vielfältiger Mithall helfen und allerdings auch alle Rauheiten und kleinen Ungenauigkeiten glücklich verdecken! So erst hört man die Musik, wie sie ist d. h. wie schön sie ist. Dies konnte man erleben beim Anhören der Schubertschen „Unvollendeten". Das war ein märchenhafter Zauber, ein Duften und Schweben in den zarten Pianostellen, bei aller Feinheit eine Gewalt der Schwellungen und eine Plastik des Ausdrucks, wie man es höchstens aus seiner fernen Erinnerung an den Saal des alten Leipziger Gewandhauses — und solche Erinnerung ist immer idealisiert — noch weifs. Und dabei hatte jeder, auch der entferntest sitzende Zuhörer denselben Eindruck, auch das zarteste ppp wurde überall gehört.

Neu für Königsberg war die letzte Nummer. Das Pasquill von Bach wurde in der modernisierten Bearbeitung Felix Mottls gegeben mit dem ganz unmotivierten Chor. Die Akustik der Konzerthalle hätte die Originalgestalt mit ihrem intimeren Charakter wohl gestattet. Geradezu den Stil des Werkes und die Ruhe des Wohllautes störend machte sich aber das auffallende Tremolando der meisten Solisten bemerkbar; das Spottlied des Momus (Frau Grumbacher), „Patron, das macht der Wind" verlor durch das unausgesetzte Flattern des Tones fast ganz seinen Reiz.

Überwältigend war die Wirkung des Beethoven-Abends unter der Direktion des Königsberger „Ernst Wendel", eines Künstlers ersten Ranges. So sehr er auch das Publikum in längeren Jahren an Meisterleistungen gewöhnt hat, einen solchen Beethovenabend hat es sich doch nicht träumen lassen, und man konnte einmal das seltene Schauspiel erleben, die gefrorenen Ostpreufsen in feurigstem Freudentaumel zu sehen. „Was war schöner, das herrliche Spiel des Pianisten oder die wundervolle Orchesterbegleitung des G dur-Konzerts?" fragte man sich „und die Neunte — war das dieselbe, die wir schon kennen?"

Am dritten Abend brachte die ideale Abgeklärtheit des Mozartschen Musikgeistes der erregten Seele wieder selige Ruhe, mit Entzücken konnte sie sich noch dem melodienreichen Gebilde der Schubertschen C dur-Sinfonie hingeben.

So war denn das Gelingen des ersten grofsen ostpreufsischen Musikfestes über alle Erwartung schön, und Prinz Friedrich Wilhelm von Preufsen, so bescheiden er auch Dank und Verdienst ablehnt, darf sich doch sagen, daſs er den Ostpreufsen einen Tempel errichtet, dem Volke ein hohes, bleibendes Gut verliehen hat.

[1]) 140 Instrumentalisten, die meisten von künstlerischer Qualität, 22 von ihnen gehörten dem Berliner Hofopernorchester an.

[2]) Über 500 hiesige Sänger und Sängerinnen.

Gerhard Schjelderups „Frühlingsnacht" und Anselm Götzls „Zierpuppen".

Erstaufführungen am 1. Mai 1908 in Dresden.

Von Prof. Otto Schmid-Dresden.

Es war ein merkwürdiger „Novitäten"-Abend, der uns mit diesen beiden Werken beschert wurde. Grundverschiedenen Charakters, gaben sich die letzteren in den Stoffen selber wie in deren Behandlung doch im Grunde als Produkte einer Kunstanschauung. Schjelderup, der

als Dichter und Komponist verantwortlich zeichnet, wie Hermann Götzl und sein Librettist Dr. Richard Batka suchen Fäden aus der Vergangenheit wieder aufzugreifen. Prinzipiell ist dagegen gewifs nichts einzuwenden. Es gibt sicher noch „unausgesponnene". Aber wir meinen gerade von ihnen griffen die in Rede stehenden Herren keinen auf. Der Idealist de pur sang Schjelderup träumt sich in seiner „Frühlingsnacht" zurück in die Zeit der Werther-Empfindsamkeit und verzichtet dabei fast auf jede Realität der Gefühle und Gestalten. „Linda, durch ihren Vater (Graf) zu einer verhafsten Heirat gezwungen, nimmt Gift und stirbt in den Armen ihres zu spät erschienenen geheimen Geliebten, der ihr in den Tod folgt. Geheimnisvolle Frühlingsstimmen besingen die Ewigkeit der Liebe. Alles in der Natur ist nur Wandlung, dem unter Blüten sterbenden Frühling folgt neues Leben.' So erzählt der Librettist selber seine Fabel, die in ihrer Durchführung eine seltsame Verquickung von verschwommener Empfindsamkeit und unklarer Natursymbolik darstellt. Von einer Charakterisierung der handelnden Personen, einer Motivierung der Vorgänge ist keine Rede. Das Ganze spielt sich wie ein „Traum" vor uns ab, und es bedürfte nur einer einheitlicheren Konzeption der Musik, eines intensiveren Schwelgens in Stimmung, um den Hörer und Zuschauer in eine Art „Trance" zu versetzen. Aber merkwürdigerweise versagte hier Schjelderup als Komponist; merkwürdigerweise sagen wir, weil er doch sonst gerade seine Stärke mehr im Kolorit wie in der Zeichnung findet, wie dies u. a. seine Musik zu Gjellerups dramatischem Gedicht „Opferfeuer" bewies. Ja, in „Frühlingsnacht" kommt es überhaupt nur vereinzelt einmal zu einem längeren Festhalten des Stimmungsmoments, auf das man, wie gesagt, in Ansehung der Eigenart des Komponisten gerechnet hatte, der jedenfalls mit der Verwendung des modernen Orchesterapparates völlig vertraut ist. Die Tonsprache bekommt so etwas Stammelndes, bewegt sich in gleichsam abgerissenen Sätzen. — Alles in allem, mehr wie ein ehrender Erfolg für den hier lebenden Komponisten war aus dem Werke nicht herauszuschlagen, obwohl sich *Schuch* selber desselben angenommen hatte und auch die Darsteller, ungeachtet sie auf verlorenen Posten standen, ihr Bestes gaben, voran Frau *Nast*, welche die Gestalt der Linda durch ihre poesievolle Verkörperung glaubhaft zu machen wufste.

Anselm Götzls „Zierpuppen" eine komische Oper, erwuchsen selbstverständlich auf einem andern Boden. Man kann sagen, an ihrer Wiege stand Friedrich Nietzsches Renaissanceschwärmerei Pate. Diesem hatten es die „Lichtschauder" des Südens angetan, die limpidezza der Luft. Nachdem er dem Wagner-Ideal Valet gesagt hatte, begeisterte er sich für die wolkenlose Heiterkeit eines Cimarosa, und sein Freund und Verehrer Peter Gast wurde sein Adept, indem er dessen „Heimliche Ehe" unter dem Titel „Der Löwe von Venedig" neu komponierte. Batka aber, der namhafte Prager Musikschriftsteller, grub dann in seiner „Bunten Bühne" alte vergnügliche Musik aus, und er versetzt uns, indem er gerade Molières „Les précieuses ridicules" auserwählt, wieder in eine Welt, für die es die tieferen Konflikte des Lebens überhaupt nicht gibt. Die „Zierpuppen" werden dadurch von ihrer „Ziererei" kuriert, dafs sie sich von den als „grofse Herren" verkleideten Dienern ihrer beiden verschmähten Geliebten düpieren lassen. Das ist der Inhalt. Es ist also einer der beliebten Maskenscherze, wie sie uns aus dem Meisterstück des musikalischen Rokoko bekannt sind, aus Mozarts „Cosi fan tutte". Um das noch einzufügen, man wähnt immer das sei „Figaros Hochzeit". Dieses Musiklustspiel par excellence erscheint gewifs in seinem tollen Durcheinander von „wolkenloser Heiterkeit". Aber das Ganze ist doch mehr der Scheidegrufs einer versinkenden Welt, und zudem ist der Konflikt, um den es sich handelt, ein sehr ernster, auch wenn man von jeder eigentlichen Tendenz in dem Libretto im Gegensatz zu Beaumarchais Lustspiel absieht. Es liegt wie Abendstimmung über dem Werke: „Morituri te salutant". Dem Untergang Geweihte, erscheinen uns heute der Graf, der stolze Repräsentant des ancien régime, und seine Sippe. Jedenfalls keine typische „opera buffa", vielmehr ein „Kulturbild" und darum auch von unvergänglicher Lebenskraft, nicht des „Hervorsuchens" bedürftig wie „Cosi fantutte". Batka und Götzl, meinen wir, setzen sich auf einen abgestorbenen Ast, wollen leblos Gewordenes neu beleben. Mehr wie Eintagserfolge sind mit den „Zierpuppen" nicht zu erzielen. Und ob es gerade für eine intensivere musikalische schöpferische Begabung spricht, wenn man so sicher und gewandt sich der Sprache unserer Vorfahren bedient, wenn man „mozartelt" und „lortzingelt" als handelte es sich um unser eigenes Idiom? — Doch zerbrechen wir uns und unsern Lesern darob die Köpfe nicht. Das Werkchen unter Herrn Hofkapellmeister *Hagens* Leitung und in trefflicher Besetzung gegeben, sprach an und wird, wie anderwärts, anspruchslose Hörer eine Zeitlang erfreuen.

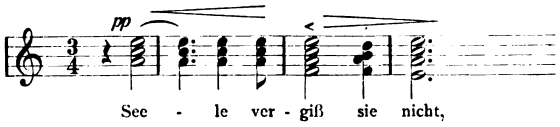
Siegmund v. Hauseggers „Requiem".

Von Willi Gloeckner.

Unter den musikalischen Neuerscheinungen, die uns der letzte Winter gebracht hat, ist S. v. Hauseggers „Requiem" für achtstimmigen gemischten Chor und Orgel (ad libitum) wohl eine der interessantesten. Das Werk[1]) ist nach dem gleichnamigen Gedicht von Fr. Hebbel entstanden, dem auch Cornelius einen der schönsten und stimmungsvollsten seiner Chöre gewidmet hat Der starke Gegensatz der Persönlichkeiten der Komponisten und ihrer Auffassungen schliefst eine Vergleichung der Werke aus. Die ehrliche Gradheit der Tonsprache, wie man sie bei Cornelius immer zu finden gewohnt ist, wird man freilich mutatis mutandis auch aus Hauseggers Partitur trotz ihrer zum Teil grofsen Kompliziertheit herausfühlen können. Dabei bleibt Hauseggers Ausdrucksweise stets kraftvoll-männlich und charakteristisch durch eine, vielleicht am ehesten noch mit Hugo Wolf verwandte, edle Herbheit auch im Leidenschaftlichsten. Als Vokalkomponist gehört er — und dies wohl als einer der Konsequentesten unter den Mitlebenden — zu denjenigen, denen es im Lied nicht um die blofse Verlebendigung einer allgemeinen Stimmung zu tun ist. Bei aller Subjektivität des Schauens und gleichzeitiger Festhaltung des Grundkolorits ist er vielmehr bestrebt auch insbesondere durch eine scharfe Charakteristik der Details zu wirken. Dieser Auffassung entspricht natürlich die Anlage des Werkes und die Verwertung der Mittel. Das Requiem enthält nur wenige selbständige und dabei sehr einfache Motive. Erst ihr thematischer Ausbau zeigt ihre

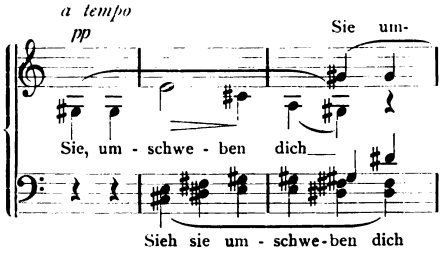
[1]) Die Partitur ist bei Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich, erschienen.

Verlebendigung, bei der natürlich jede absolut-musikalische Wirkung, wie z. B. die der Kantilene, überall da ausgeschlossen bleibt, wo sie nicht mit dem Sinn des Textes im Einklang steht. Für die Charakterisierung kommt neben der eigenartigen Polyphonie des Mittelteiles insbesondere die reich differenzierte und schattierte dabei aber im Ganzen doch auf breiten Akkorden ruhende Harmonik in Betracht.

Die musikalische Formung des Werkes ergibt sich leicht aus seinem Text. Sein dreimal refrainartig wiederkehrender Hauptgedanke: „Seele vergifs sie nicht, Seele vergifs nicht die Toten", trennt das Gedicht in zwei in der Stimmung verschiedene Hauptteile. Der Komponist hat diesen Hauptgedanken einem Viertakter gegeben, der anfangs abwechselnd von Männer- und Frauenstimmen leise intoniert wird und erst in seinem Verlauf die volle Kadenz — beim vierten Einsatz kommen wir erst bei der Oberdominante an — darstellt.

Man beachte den durch die einfache Synkopierung erzielten prägnanten Ausdruck des Motives. Von der Oberdominante modulieren wir dann in wenigen, harmonisch fein gesteigerten Takten, zu ihrer Parallele, cis moll, der Haupttonart des nun Folgenden. Der Text lautet so:

„Sieh, sie umschweben dich,
Schauernd, verlassen,
Und in den heiligen Gluten,
Die den Armen die Liebe schürt,
Atmen sie auf und erwarmen
Und genießen zum letzten Mal
Ihr verglimmendes Leben.

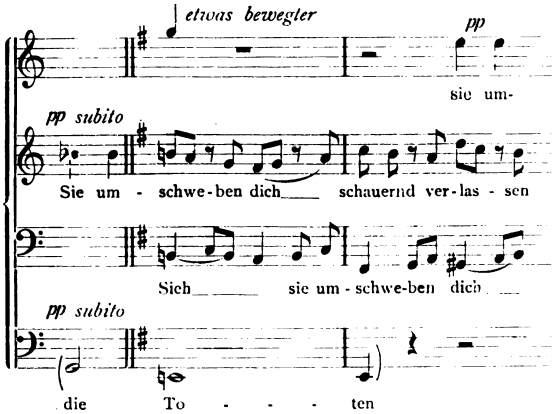
Das Hauptmotiv dieses von Wohlklang gesättigten Teiles

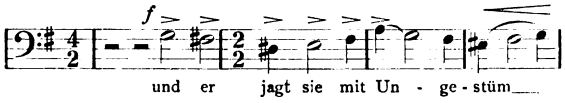


wird in Imitationen, thematischen Umbildungen und Weiterbildungen durchgearbeitet. In der cis moll-Kadenz interessiert der zwischen II' und V eingeschobene Akkord d f a auf „verlassen" (P. S. 8). Der Satz bleibt hier auch harmonisch noch einfach und sehr durchsichtig. Man beachte die schöne Ausweichung nach der Dominante der Dominante auf S. 9 und die Steigerung über ein, eine leichte Parsifalreminiszenz enthaltendes, Motivteil zur E- und C-Tonica und schliefslich zur Dominante (S. 9—11), der dann der über terzverwandte Dreiklänge weiterführende und auch rhythmisch sehr ausdrucksvolle Rückgang entspricht. Von neuem setzt hier der Hauptgedanke, nun in cis moll kadenzierend, ein. Mit einer markigen Steigerung zur es moll-Tonica führend, schliefst er den ersten Teil ab und leitet modulierend zum folgenden in e moll über: durch den übermäfsigen Sextakkord, in dessen Sext die Quint des es moll-Dreiklangs enharmonisch, wenigstens in Gedanken, umgedeutet wird.

In diesem zweiten Teil kommt die Eigenart des Komponisten wohl am ersichtlichsten zur Geltung. Hausegger redet hier, in diesem grofsartig düsteren Satz, eine ähnlich wuchtige und markige Sprache wie in seinem Totenmarsch. Die thematische Arbeit selbst ist so eigenartig, dafs man — zumal da der Orgelbegleitung eine ganz sekundäre, nur unterstützende Bedeutung zukommt — versucht sein könnte, das Ganze als ein in seiner Art farbenprächtiges Tongemälde aufzufassen, dessen Ausdruck sich bis zum gesungenen Wort verdichtet hat. Der Text ist einer freien Bafsstimme zuerteilt, über der als cantus firmus sich die übrigen Stimmen in der Form eines frei gestalteten fugenartigen Satzes gruppieren. Dieser cantus firmus ist auch der eigentliche Träger der stets vorwärts drängenden Stimmung. Das polyphone Leben, das sich über ihm entwickelt, individualisiert sie gleichsam. Es gibt sozusagen ihren Rückschlag, ihre Ausmalung und Grundierung. Will man einen Vergleich ziehen, so kann man hier von einer perspektivischen Wirkung reden: Die herbe chromatische Kontrapunktik scheint unter den schweren diatonischen Schritten das Bafsganges und der fast schroffen Folge alterierter Durchgangsharmonien gleichsam in den Hintergrund gedrängt zu werden. Die Entwicklung der Stimmung würde es sicher beeinträchtigen, wenn der in der folgenden Wiedergabe des Textes eingeklammerte Nebensatz auch in den Gesang des Basses mit aufgenommen würde. Der Komponist überträgt diese Stelle am entsprechenden Ort (S. 24) den drei oberen Frauenstimmen, die ihn auch nur einmal zu Gehör bringen. Man vergleiche übrigens hier die diametral entgegengesetzte Auffassung von Cornelius!

Sieh, sie umschweben dich,
Schauernd, verlassen,
Und wenn du dich erkaltend
Ihnen verschliefsest, erstarren sie
Bis hinein in das Tiefste.
Dann ergreift sie der Sturm der Nacht,
(Dem sie, zusammengekrampft in sich
Trotzten im Schofse der Liebe)
Und er jagt sie mit Ungestüm
Durch die unendliche Wüste hin
Wo nicht Leben mehr ist, nur Kampf.
Losgelassener Kräfte
Um erneuertes Sein.

Dem Stimmungsbereich des Textes entsprechend setzt der cantus firmus auch erst bei der dritten Zeile („und wenn du dich") ein; die ersten, textlich dem früheren angehörenden Einsätze der Fuge sind also frei.

Thema und Kontrapunkt setzen gleichzeitig ein.

Bei der offenkundigen Verwandtschaft der beiden, auch anfangs fast gleichmäfsig durchgeführten Phrasen, wird ihr Kontrast eigentlich nur durch eine rhythmische Rückung ihrer Glieder hervorgebracht, die dann in dem verschiedenartigsten Zusammentreffen von harmoniefremden Bildungen eines der bemerkenswertesten Ausdrucksmittel ergibt. Die erste Durchführung ist harmonisch noch einfach. Von der Dominante aus, über verminderte Septakkorde aufwärts modulierend, erreicht sie ihren Höhepunkt bei dem Unisono der chromatisch absteigenden Leiter (S. 22). Die Harmonie des fes as („dann ergreift sie der Sturm der Nacht") und die ihr zugefügte Sext leiten durch enharmonische Umdeutung nach e moll zurück. Der cantus firmus gliedert sich nun selbst der Fuge ein, insofern er ein Bruchstück ihres Themas in der Vergröfserung durchführt, während die anderen Stimmen sich paarweise, zumeist in Terzen in Engführungen des Themas (S. 25 mit Ausfüllung der Pausen) und zuletzt des Kontrapunktes gegenüber treten.

Die Steigerung zum zweiten Höhepunkt (Fermate nach den Worten „durch die Wüste hin") wird durch Imitationen des Bafsganges, Stimmverdoppelungen und Gegenbewegungen erreicht. Gleichzeitig haben wir hier ein glänzendes Beispiel von moderner chromatischer Durchgangsharmonik. Im Abschlufs des Mittelteiles wird das thematische Stück unter den liegenden Oktaven cis, d und d—e in Verdoppelungen und Nachahmungen durchgeführt, an deren Bewegung die Bässe sich zuletzt mit beteiligen. Ein zweiter Unisonotakt h-c-es-g führt zur Dominante der Dominante, auf den Akkord fis cis, e, g h, dem Höhepunkt der letzten Steigerung. Ein kurzer Orgelpunkt auf h, mit der Molltonica auf c (statt e) endigend, erschöpft die Textworte „wo nicht Leben mehr ist, nur Kampf" nun noch vollends. Wuchtig und erschütternd klingt der vom vollen Orgelwerk unterstützte c moll-Akkord, der dies ganze Tongemälde abschliefst. — In den folgenden Takten, in denen die Mittelstimmen und zuletzt der Bafs allein mit den Worten „um erneuertes Sein" nach a moll zurückmodulieren, hat man die Empfindung, als erwache man aus einem gleichsam visionären Traumzustand zur Realität einer höheren Wirklichkeit. Zum dritten und letzten Male kehrt nun der Hauptgedanke, das Motto des Gedichtes, wieder. Aber wie ganz anders mutet er jetzt an! Bei seinem dritten Einsatz nach Dur modulierend, versteht es der Komponist dem abschliefsenden Tonsatz durch eine nun doppelt wohltuende Ruhe und Durchsichtigkeit der Stimmführung und eine zarte und leichtverständliche Verwendung von einfachen dominant- und terzverwandten Harmonien einen Stimmungscharakter von einer geradezu Lisztschen Milde zu geben, bis das Ganze mit nochmaliger Berührung der Unterdominante und einem letzten crescendierenden Einsatz der Frauenstimmen verheifsungsvoll ausklingt. Mit dem Wunsch, dafs sich den bisherigen erfolgreichen Aufführungen in Zürich, München, Wien und Basel bald weitere anschliefsen, möchte ich meine Darlegung beenden.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Mai. Zwei ältere, für uns aber neue Opern erschienen kurz hintereinander auf der Szene. Zunächst im Königlichen Opernhause Donna Diana von *C. N. v. Reznicek*. Sie sah das Bühnenlicht 1894 in Prag zuerst, dann aber bald auch an mehreren anderen Theatern. Wir lernten nur ihr zierliches, mit der Figaro-Ouvertüre verwandtes Vorspiel kennen, das uns oft schon erfreut hat. Was versperrte der auswärts vielgelobten Oper bis jetzt unsere Bühne? Vielleicht war es die 1896 hier gegebene Donna Diana von Heinr. Hofmann, die ihr im Wege stand. Als diese schnell abgetan war, wollte man wohl die andere nicht einem gleichen Schicksal aussetzen, das man ihr eigentlich auch jetzt hätte ersparen können. Trotz der recht kühlen Aufnahme seitens des Publikums ist sie von der Kritik doch über Verdienst, wie es mir scheint, gepriesen worden. Aber nach drei Aufführungen, die innerhalb acht Tagen stattfanden, wurde sie für die nächsten 14 Tage nicht mehr angesetzt, was wohl darauf schliefsen läfst, dafs man sie bereits ruhen lassen will. — Eigentlich ist es zu verwundern, dafs schon verschiedene Tonsetzer aus dem hübschen Lustspiele Moretos eine Oper machten. Sie hätten doch erkennen müssen, dafs der Stoff musikfeindlich ist. Einmal, weil es sich um ein Intrigenstück handelt, bei dem der Geist, nicht das Herrschgebiet der Musik, die Empfindung die Hauptrolle spielt. Dann aber auch, weil die Musik als direkter Ausdruck der Seelenstimmungen für das Versteckspiel mit Gefühlen, das in dem Stücke getrieben wird, keine Töne hat. Das vom Verstande ausgehende Wort kann heucheln, die Musik als tönende Seele aber nicht. So erschien sie denn auch in dieser Oper auf lange Strecken neben der Handlung herzugehen, ohne zu dem Texte in innige Beziehung zu treten. Das Orchester ist allerdings durchgehend reich ausgestattet, wohlklingend und auch der Erfindung nicht entbehrend. Aber die Stileinheit bleibt nicht gewahrt. Oft ist die Musik zu pathetisch, oft leichtgewogen. Ein Fehler, der dem Requiem des Komponisten so verhängnisvoll war. Auch kann man der Donna Diana den Vorwurf nicht ersparen, „opernhaft" zu sein, wie die frühere Bezeichnung für das Unorganische, Eingeschachtelte, nur auf billige Effekte Berechnete lautete. Im zweiten Akte gibt es plötzlich, ohne dafs man weifs, weshalb und wozu, einen langen Orchesterwalzer bei offener, ganz leerer Szene. Dafs ein wenig bedeutender Orchestersatz in der Oper den lautesten Beifall erhielt — leider wiederholte ihn Kapellmeister *E. v. Straufs* —, stellte dem Komponisten und dem klatschenden Publikum kein günstiges Zeugnis aus. Fände C. N. v. Reznicek ein geeignetes Textbuch, was ihm bei seinen fünf Opern noch nicht gelang, so würde er schon auf der Bühne festen Fufs fassen können.

In der Komischen Oper machten wir Bekanntschaft mit einem Werke des 1862 geborenen Tonsetzers *Emilio Pizzi*. Zu seiner Oper Rosalba hat *Luigi Illica* den Text geliefert. Sie spielt nur eine Stunde und bietet des Wertvollen nicht viel. Dennoch verdient sie meines Erachtens die Verurteilung nicht, deren sie seitens der meisten Kritiker teilhaftig wurde. Das Gedicht erscheint allerdings als ihr besserer Teil. Die Titelheldin ist eine Sängerin aus Rom, deren Herz in wahrer, heftiger Liebe dem venezianischen Dichtertonsetzer Firmiani zugetan ist. Dieser gewann eben

in einem Wettbewerbe mit einem herrlichen Gesange den Preis. Er habe ihn schlafend gesungen und sie ihn sorglich zu Papier gebracht, erzählte ihm Rosalba. Aber das Gewissen schlägt ihr, als sie den edlen Mann getäuscht hat. Sie schreibt ihm, dafs sie schon in Rom eines andern Musikers Freundin gewesen sei und dessen Schöpfung als eine von ihm erträumte bezeichnet habe. Da erscheint Colonna selbst, der die ihm Entflohene sucht. Er findet beides, das Weib und das Lied. Inzwischen ist das Zimmer das Preisgekrönten mit einer Fülle von bunten und starkduftenden Blumen geschmückt worden. Colonna hat sich höhnend entfernt. Rosalba will gern von der Hand des wahrhaft geliebten Mannes sterben, der schon den Dolch gegen sie erhoben hat. Aber er taumelt bereits und sinkt bald zur Erde, vom Blumenduft betäubt. Sie wirft sich über ihn, und die Blumengeister machen beider Seelen vom Körper frei. — Die Dichtung ist nicht ohne Poesie, und ich sehe darin doch kaum etwas von dem „blutigen Verismo", den man ihr von mehreren Seiten vorwirft. Höchst geschickt sind zwei Szenen erfunden. Damit der Zuschauer die Vorgeschichte der Handlung erfährt, wozu sonst unnatürliche Monologe benutzt werden, schreibt Rosalba, die Worte zugleich sprechend, den Brief. Läse ihn Firmiani, so wäre die Geschichte aus. Da er nun just glückstrahlend als Sieger heimkehrt, will sie ihm Schmerz ersparen und vernichtet ihn. Seinen dramatischen Zweck aber hat er erfüllt. — Nun mufste ja der Mode zufolge, die Oper auch ein Intermezzo haben. Dem weist der Dichter seinen Platz in der stummen Szene an, wo die Geliebten vor Schmerz erstarrt sind, indes die Leute die Blumen ins Zimmer bringen. — Der Komponist hat die Singstimmen gesangmäfsig und wirksam geschrieben, das Orchester aber ist zu dick und gleichförmig, so dafs es auf die Dauer langweilig wird. Harmonische Wirkungen machen den Mangel an Gliederung, Steigerung und thematischer Arbeit nicht vergessen. Interessant ist in dem Werke die Bekundung der Unnatur des Melodrams. *E. Pizzi* hatte ja recht, wenn er in der Oper dem gesprochenen Worte keinen Raum verstatten wollte, auch darin, dafs er den Inhalt des erwähnten Briefes möglichst deutlich zu machen beflissen war. Daher verfiel er auf das unglückselige Melodram. Während Rosalba ihren Brief schreibt und spricht, tönt durch das offene Fenster das Lied eines Gondoliers ins Gemach. Der Gesang verschleiert die Sprache. Eins macht das Geniefsen des andern unmöglich. Der Tonsetzer wollte zwei Fliegen mit einem Schlage treffen, und sie flogen ihm beide davon. — Halten wird sich die Oper auf der Bühne nicht.

Die Konzertsäle stehen leer, wenn nicht Konservatorien oder Gesangschulen mit ihren Zöglingen dort eine Aufführung veranstalten. — Am Ende des Musikjahres aber gab es noch mehreres Erfreuliche. Dazu gehörte das Konzert des Madrigalchores des Kopenhagener Caecilia-Vereins, geleitet von Herrn *Fr. Rung*, einem feinsinnigen Musiker, geschickten Dirigenten und achtbaren Tonsetzer. Neben neuen Sachen standen auf dem interessanten Programme auch solche von Palestrina, Carissimi, Leoni, Gastoldi usw. Die frischen, klangschönen Stimmen trugen alle Stücke sauber und fein ausgearbeitet vor. — Das letzte Konzert des Philharmonischen Orchesters, dessen Ertrag der Pensionskasse der Kapelle zufällt, hatte in seinem Leiter einen starken Magnet. Es war *Rich. Strauſs*. Das Programm lautete: Leonoren-Ouvertüre, c moll-Sinfonie, Klavierkonzert Es dur. Also ein Beethoven-Abend. Vielseitig erklärte man die Wiedergabe der Sinfonie für eine neue Offenbarung. Bisher hatte man Wagners Auffassung als eine solche gepriesen. Wer so glücklich war, das Werk unter seiner Leitung von der Königlichen Kapelle zu hören, dem schlägt noch heute, nach mehr als dreifsig Jahren bei der Erinnerung daran das Herz hoch. Da hörten wir zum ersten Male, wie das Schicksal an die Pforte klopfte. Dreimal! Und dann ein langer schmerzvoller Nachhall. Jetzt hörte man einen Auftakt in Triolen und dann einen kurzen Halt. Und so weiter. Ja, *Rich. Strauſs* ist ein grofser Mann, auch als Dirigent. Aber seine c moll-Sinfonie-Vorführung, ob sie schon tosenden Beifall wachrief, kann mich das erhabene Bild derselben, wie es Wagner in meine Seele gegraben hat, nicht vergessen machen. Das Klavierkonzert spielte *Arthur Schnabel* in musikalischer Beziehung vollendet. Geläufig, klar, klangschön, gut phrasiert. — Der letzte Sinfonie-Abend der Königlichen Kapelle brachte Cherubins Anakreon-Ouvertüre, Mozarts Es dur-Sinfonie No. 39 und Beethovens Chorsinfonie, in der diesmal der Chor am hervorragendsten war. Herr *Rob. Laugs* brachte die Instrumentalsätze nicht zu erschöpfendem Ausdruck. Die zwei ersten Werke des Abends gaben ihm indes Gelegenheit, seine nicht gewöhnliche Befähigung zum Dirigenten zu erweisen.

Richard Strauſs aber wird künftig — zunächst lautet seine Verpflichtung auf drei Jahre — die Sinfonie-Abende der Königlichen Kapelle leiten. Und das ist gut. Alle freuen sich dieser besten Lösung der so lange offenen Frage. Rud. Fiege.

Dresden. Seitdem wir unsern Lesern über *Manéns* „Acté" berichteten — es war im Märzheft. — herrschte in unserem Opernhause das übliche Repertoiremachen von Woche zu Woche. Weder eine Neueinstudierung noch gar das Herausbringen einer Novität unterbrach das so beliebte „Fortwursteln". Damit das Interesse einigermafsen wach gehalten werde, gab es die üblichen Neubesetzungen einzelner Rollen, dann auch ab und zu ein Gastspiel. Letztere haben nun wenigstens nach aufsen hin soviel Interesse, dafs man ihrer schon mit einigen Worten an dieser Stelle gedenken kann. Als Gast von Ruf trat Herr *Vilhelm Herold* von der Königl. Oper in Kopenhagen auf. Er sang den Turriddu und Canio, den Lohengrin und Don José. Besäfsen wir nicht gerade in *Burrian* einen der ersten Tenoristen der Gegenwart überhaupt, in *v. Bary* einen Wagnerspezialisten und Stimmriesen, hätte er noch günstiger abgeschnitten, als er es tat. So aber reüssierte er am meisten mit seinem Turriddu, sintemalen wir dieser Rolle hier gewohnheitsmäfsig mit „zweiter Garnitur" besetzen. Als Lohengrin gefiel uns der Künstler übrigens am wenigsten; er gibt ihn uns in einer zu süfslichen Aufmachung und das im Gesang wie im Spiel, ganz als „Salonritter". Ein anderer Gast war Fräulein *Tervani*, hinter welchem Namen sich die Schwester der gefeierten Pariser Primadonna Madame *Acté* verbirgt, die lange schon at home in unserer Stadt der Pensionen und Pensionate ist. Begreiflicherweise ging ihr schon ein gewaltiger Ruf aus diesen voraus. Man versprach Wunderdinge. Als die Sängerin als Dalila debütierte, dann folgte die kleine Stelle der Maddalena im „Rigoletto", gab es natürlich die übliche Enttäuschung. Die Berge hatten gekreist, ein Mäuslein ward geboren. Ein „Stimmchen", keine „Stimme" ward gehört! Aber die Gerechtigkeit ge-

bietet es zu sagen, ein darstellerisches Talent wurde gesichtet. Das Spiel war, modelliert im Pariser Stil, das Beste an ihren Leistungen, bezeugte offenbare Berufung für die Bühne. Ein weiterer Gast war der Bassist der Danziger Oper Herr *Förster*, der wohl vorübergehend der unsere werden wird, wie übrigens auch Fräulein *Tervani* engagiert wurde. Herr *Förster* sang den Falstaff in den „Lustigen Weibern" und den Landgrafen im „Tannhäuser". Intelligenter Sänger und Darsteller, das war das Fazit, nur etwas zu wenig Stimme für unser grofses Opernhaus. Soweit unser Bericht aus seinen „heiligen Hallen". Das nächstemal hoffen wir, mit einem Sonderbericht über die beiden avisierten Novitäten: Gerhart Schjelderups „Frühlingsnachte" und Götzls „Zierpuppen", Text von Dr. Richard Batka, der, wie verlautet, von Prag nach hier übersiedeln wird, aufwarten zu können. Wir könnten nun definitiv für diesmal vom Opernhaus Abschied nehmen, wenn es nur „Opern"-Haus wäre, indessen es ist doch auch die Stätte unserer Sinfonie-Konzerte der Königl. Kapelle, über die wie über das „Aschermittwoch"- und „Palmsonntag"-Konzert wir doch auch Bericht erstatten möchten. Über letztere beiden können wir uns ganz kurz fassen. Das erstere brachte *d'Albert* als Solisten, der leider nicht Beethoven, sondern sein eigenes Edur-Konzert spielte, und überdies die „Faust"-Sinfonie von *Liszt*, das andere wie seit Jahren die „Neunte" und die üblichen „Parsifal"-Bruchstücke. Wir hörten gern wieder einmal etwas anderes, unser Publikum wie es scheint nicht! Wir sähen es gern, wenn einmal der „Vorsicht enge Gleise" verlassen würden und z. B. Nicodé mit seiner „Gloria"-Sinfonie zum Worte käme. Bis dato hörten wir ausgerechnet einen Satz („Die stillste Stunde") aus ihm! Aber wie sagte doch Saphir einst (oder war es jemand anders?): in Dresden mufs die Welt 50 Jahre später untergehen! — Also: Eile mit Weile. Wir kommen auch noch daran. Wir hörten übrigens jetzt auch *Mahlers* „Vierte" (in Gdur), die uns in ihrer gesuchten Naivetät gar nicht gefiel. Schon mit dem Brentanoschen Gedicht: „Das himmlische Leben", das den Komponisten inspirierte, hat es seinen Haken. Die Mischung von Mystik, Frömmigkeit und Kinderfreude ist nicht nach unserm Geschmack. Für Mahler ist die Wahl charakteristisch; er will kindlich, mystisch und fromm sein und ist keins von allem. Er hat eine naive Ader, gewifs, seine Melodik zeigt das, aber er ist viel zu sehr vom „Modernismus" angekränkelt, um naiv sein zu können. Einer alten Novität, die uns die in Rede stehenden Konzerte brachte, sei dafür lobend gedacht: der von Dr. Georg Göhler mit glücklicher und geschickter Hand ans Tageslicht gezogenen Musik Mozarts zur Pantomime *J. G. Noverres'* „Les petits riens". Liebenswürdige kleine Sächelchen aus Mozarts Jugendzeit (Paris 1778) zeigen sie dessen geniales Anpassungsvermögen. Man kann wirklich sagen, sie sind im Pariser Geschmack konzipiert, graziös, pikant, fein ziseliert. Unser Jubilar Herr Hofkapellmeister *Hagen* dirigierte das Konzert, in dem das lange verschollene Werkchen vorgeführt wurde. An anderer Stelle ein Näheres über den verdienten Mann, der unter nicht leichten Verhältnissen 25 Jahre hindurch bei uns sein Kapellmeisteramt pflichttreu und gewissenhaft bekleidet.

Wie üblich in der Hauptsache die reinen „Künstlerkonzerte" ausscheidend, gedenken wir nur ausnahmsweise einmal eines „reisenden Virtuosen" um seines fast beispiellosen Erfolges willen, beispiellos wenigstens unter denen seinesgleichen, unter seinen pianistischen Konkurrenten und Rivalen. *Wilhelm Backhaus* heifst der Glückliche, der hier dreimal im ausverkauften grofsen Vereinshaussaal (!) spielte und sich auch noch ein viertes, gutbesuchtes „Wohltätigkeits"-Konzert leisten konnte! Da merkte man einmal wieder, dafs wir in der Stadt der Pensionen und Pensionate wohnen. Die jugendliche Weiblichkeit stellte die erdrückende Majorität zu den Besuchern! Und der „Wundermann"? — wird man fragen. Uns erscheint er wie ein pianistischer Kubelik! Seine Technik ist ebenso erstaunlich wie sein, sagen wir Tonsinn; aber die sonstigen Werte seines Spiels vermag man nicht hoch einzuschätzen, und wir meinen auch, dafs es fraglich sein dürfte, ob wir ein besonderes geistiges und seelisches Heranreifen bei dem jungen Virtuosen zu erwarten haben. Dazu macht er uns einen zu fertigen Eindruck in seinem Spiel. Was sonst aus unserem musikalischen Leben als über das Weichbild unserer Stadt hinaus Interesse beanspruchend zu berichten ist, das ist nicht eben viel. Wir fürchten, dafs nicht einmal die „Schulz-Beuthen-Feier" dazu gehört, die Freunde des greisen Meisters im Hinblick auf seinen in die konzertlose Zeit fallenden 70. Geburtstag (19. Juli) veranstalteten. Es wird jeden Musikfreund schmerzen, dafs dem Manne, dessen Schaffen einstmals die begeisterte Anerkennung eines Liszt u. a. fand, kein freundlicher Lebensabend beschieden ist, aber es wird sich auch nicht leugnen lassen, dafs er eben als Komponist die lebendigen Beziehungen zur Gegenwart verlor. Jedenfalls wird es nach aufsen hin mehr interessieren zu erfahren, dafs uns Herr Kantor und Organist *Hans Fährmann* in einem „Schumann-Abend" in der Johanneskirche einmal das Requiem dieses Meisters vorführte, ein Werk, das einzelne stimmungsschöne, echt schumannisch zart empfundene Chorsätze bringt, aber als Ganzes nicht zu wirken vermag. Dagegen hatten wir Gelegenheit, *Brahms* herrliches deutsches Requiem zweimal zu hören, erst unter *Albert Fuchs* in der Frauenkirche (mit *Saint-Saëns'* theatralischer aber effektvoller „Sündfluth"), dann unter *Johannes Reichert* in der Neustädter Dreikönigskirche. Dort war es die etwas stimmenschwache Robert Schumannsche, hier die stimmenstarke (450 Aktive!) Volks-Singakademie, welche die Chöre stellten. Otto Schmid.

Eutin, Ende April. Die seit einigen Jahren alljährlich wiederkehrende, in der Stadtkirche veranstaltete grofse Musikfestaufführung unter Leitung des verdienstvollen *Andreas Hofmeier*, die im Vorjahre sich einer prächtigen Aufführung von Bachs Matthäus-Passion zugewandt, brachte am 26. April das in manchen Teilen hochinteressante Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" von August Klughardt, ein Werk, das 1897/98 entstanden, wiederholt in diesen Blättern seiner Bedeutung nach gewürdigt wurde. Hofmeier ist entschieden ein hervorragender, von grofsem Ernst für die sich gegebenen Aufgaben erfüllter Künstler, der es versteht die ihm unterstellten Chor- und Orchesterkräfte, wie die Solisten anzuregen und zu begeistern. So war es auch diesmal wieder für Ostholstein ein Ereignis, eine Art „Musikfest", das von nah und fern in allen Kreisen Anteilnahme hervorrief. Der zahlreiche aus Mitgliedern der Vereine von Eutin, Plön und Lübeck zusammengesetzte Chor entfaltete eine gesunde, von echtem Deutschtum durchzogene Tonfülle. Er sang mit ersichtlicher Begeisterung, rhythmisch fest und musikalisch rühmenswert; namentlich erfuhr der grandiose im Aufbau monumentale Schlufs des Werkes eine prachtvolle und dabei von dramatischer Wucht zeugende

Wiedergabe. Aber nicht nur das Finale, auch alles übrige gelang vorzüglich, und an dieser Gesamtwirkung hatte das aus Lübeck herangezogene Orchester des Vereins der Musikfreunde unmittelbaren Anteil. Unter den Solisten zeichneten sich namentlich die mit selten schöner Stimme begabte Altistin Frau *Johanna Thormählen*, wie ebenfalls die talentierte Interpretin der Sopranpartie Fräulein *Anna Hartung* (Leipzig) aus. Trotzdem Herrn *Pinks*, dem anerkannt bewährten Tenor aus der Pleifsenstadt, in Klughardts Komposition als Titus und römischer Herold weniger Gelegenheit zur Entfaltung seiner sympathischen Stimme gegeben ist, gewährten auch seine Vorträge volle künstlerische Genugtuung. Die nicht gerade dankbaren Partien des Hohenpriesters und Ahasver wurden von Herrn *Süsse* gesanglich idealisiert. Ein besonderes Wort des Lobes ist der Ausführung der klangreizenden Terzette für Frauenstimmen, unter Mitbetätigung von Fräulein *Marie Kröger* (Lübeck), auszusprechen. Es waren wirkliche Engelstimmen, die die „Engelstimmen" sangen. Herr *Hofmeier*, dem von der mafsgebenden Lübecker Presse der in der Kirche nur still gegebene Dank öffentlich ausgedrückt wurde, darf mit künstlerischer Genugtuung auf das Gelingen des schönen Konzertes zurückblicken. x—e.

Hamburg, Anfang Mai. Die Konzertflut ist der Ruhe gewichen, und so ergreife ich im „wunderschönen Monat Mai" die Feder, um dem geneigten Leser einige nachträgliche Hinweise auf das Bemerkenswerteste, das die Saison in den letzten Monaten brachte, zu geben. Eine „Sinfonie-Novität" brachte das dritte der unter Prof. *Woyrsch* stehenden Konzerte in der eigenen Komposition Sinfonie C moll. Grofs und breit angelegt und interessant durchgeführt stellt das Werk, das sich an neuzeitliche Vorbilder anschliefst, erhebliche Ansprüche an die Ausführenden, wie an die Nerven der Zuhörer. Der triumphale Charakter des Finale wirkt durch die überreiche Anwendung der Blechinstrumente, worunter der motivische Gehalt Einbufse erleidet. Musikalisch am bedeutendsten ist der erste Satz, in dem jedoch nicht alles, was sein Beginn verspricht, erfüllt wird. Recht schön klingt der zweite Satz, wogegen der dritte in seinem balladenartigen Charakter in sehr naher Beziehung zu Tschaikowskys E moll-Sinfonie steht. Dem Dirigent-Komponisten wurde reicher Beifall gespendet. — Interessant in jeder Beziehung war Herrn *Armbrusts* fünftes Orchesterkonzert schon durch die Mitwirkung der hier stets gern gehörten *Erika Wedekind*. Die seit Jahren als eine der ersten Vertreterinnen des Ausschmückungsgesanges hoch dastehende Künstlerin hatte in der Konzertarie „No, no che non sei capace", von Mozart 1783 als Einlage zu Anfossis Oper „Il curioso indiscreto" komponiert, und in der Arie „Un moto di gioja mi sento", von Mozart 1789 als Einlage zu Figaro geschrieben, eine ihrem Können entsprechende Wahl getroffen. Als echte Mozart-Sängerin gab sie beide Kompositionen vorzüglich. Ihr weiteres Programm brachte Mozarts Lied „Unglückliche Liebe", eine sehr ausgedehnte Komposition von Grammann und eine entzückende, liebliche Arie, die Beethoven um 1796 als Einlage zu Umlaufs Lustspiel „Die schöne Schusterin" geschrieben. Hat auch die Stimme der Künstlerin manche Einbufse erleiden müssen, ist doch die Leichtigkeit der Ansprache und die Präzision in den hohen Lagen gleich künstlerisch geblieben. Eröffnet wurde der Abend mit einer aus zwei Sätzen bestehenden Entlehnung aus Max Lewandowskys D dur-Serenade, die in feinsinnig musikalischer Weise dargeboten wurde. Der künstlerische Schwerpunkt der Orchesterleistung ruhte in der Aufführung der „Amerikanischen Sinfonie" (No. 5) von Dvorak, deren zweiter Satz besonders fein in der Nuancierung gegeben wurde. Den Schlufs bildete die Ouvertüre über ein spanisches Marschthema des Russen Balakirew. Herrn Armbrust wurde wohlverdiente Anerkennung und reicher Beifall gezollt. Der Fortbestand der Konzerte ist auch für die nächste Saison wieder gesichert, ebenso der der Konzerte, die Prof. *P. Neglia* in dieser Saison veranstaltete und dessen letztes die interessante H moll-Sinfonie von Borodin eröffnete. Zwei Solisten erschienen an diesem Abend, *Marcel Clerc* in einer wenig anmutenden Wiedergabe von Sindings Violin-Konzert und der künstlerisch fähige *Bruno Eisner* in Mozarts D moll-Klavier-Konzert. Neglia liefs seinen vier Abonnementskonzerten noch am 24. April ein Extra-Konzert folgen, in dem aufser einer Wiederholung der Sinfonie F dur von Herm. Götz u. a. unsere geschätzte Konzertsängerin Frau *Ida Seelig* mit bewunderungswürdiger Kunst und dramatisch belebter Vortragsweise Beethovens grofse Fidelio-Arie unter enthusiastischem Beifall vortrug. — Die herrlichen *Nikisch*-Konzerte mit der Berliner Philharmonie endeten mit dem VI. am 3. April in einer erhebenden Beethoven-Wagner-Aufführung. Dies Schlufskonzert war wieder ein Ereignis in unserer öffentlichen Kunstpflege, ein Ereignis, das seinen künstlerischen Höhepunkt in dem Bacchanal aus Tannhäuser erreichte. — Am 18. März verabschiedete sich *Fiedler* in einer prächtigen Ausführung der „Vierten" und „Neunten" Beethovens von der Philharmonie, um einem ehrenvollen Engagement auf acht Monate nach Boston zu 125 Konzerten zu folgen. Tatsache ist es, dafs Fiedler nun auch am 15. Juli endgültig die Direktion unseres Konservatoriums niederlegen wird; von da an wird Prof. *Barth* die Leitung des Instituts übernehmen. Die Einweihung der „Laeisz-Halle" findet Anfang Juni mit einem Festkonzert vor eingeladenen Zuhörern statt, dem tags darauf ein zweites mit andern Programm folgen wird. In die Leitung desselben teilen sich *Fiedler*, *Barth* und *Spengel*. — Das zweite Konzert des „Cäcilien-Vereins" (*Spengel*) brachte Mendelssohns „Elias" in choristisch wohlgelungener Darbietung, bei der jedoch einzelne nicht ganz präzise Einsätze in Abzug zu bringen sind. Als Solisten erschienen die Damen *Grumbacher-de Jong*, *Beckershaus*, die Herren *Reimers* und *van Eweyck*. — Die Osterzeit brachte in der Altonaer Singakademie (Prof. *Woyrsch*) zunächst Händels „Messias" (nach Chrysander) in choristisch gediegener Ausführung, wogegen der Gesang der Solisten (Frau *Neugebauer-Ravoth*, *Walter-Choinanus*, *Reimers* und *Vaterhaus*) mit Ausnahme des Herrn Reimers manche Wünsche unerfüllt liefsen. — J. S. Bachs Matthäus-Passion erfuhr am Dienstag in der Charwoche ihre hiesige 33. Aufführung seit September 1858. Wie stets war es die Singakademie im Verein mit dem Orchester Hamburgischer Musikfreunde, die das monumentale Werk unter *Barth* vorführte. Die Aufführung, die diesmal wie im vorigen Jahr im Sagebielschen Konzerthause zu Gehör kam, wurde buchstäblich von keiner früheren übertroffen. Der starke Chor unserer Singakademie ergofs seine Tonflut mit Meisterschaft in dem grofsen, recht gut besetzten Konzertraume und zwar mit einer religiösen Wärme und Hingebung, die nicht durch die profane Räumlichkeit, zu der man durch die Einäscherung der grofsen St. Michaelis-Kirche, Juni 1906, auch diesmal wieder genötigt war, beeinträchtigt werden

konnte. Bachs hohe ideale Auffassung des grofsen Weltdramas erschien aber nicht nur choristisch in voller Erhabenheit, vielmehr war auch der Sologesang, vertreten durch die Damen *A. Stronck-Kappel*, *M. Philippi*, die Herren *R. Batz* und *A. van Eweyck*, in jeder Weise vorzüglich. Nie habe ich einen besseren Vertreter des Evangelisten wie Batz gehört. Auch die im Evangelium dem Christus zufallenden Aussprüche wurden von *van Eweyck* edel und pietätvoll gesungen. Stand auch Fräulein Philippi gegen Frau Stronck-Kappel, der herrlichen Sopranistin, in einzelnen Momenten zurück, war doch auch ihre Wiedergabe, besonders die Arie „Erbarme dich", bei der Herr Konzertmeister *Bandler* in schöner Tongebung sekundierte, vortrefflich. Aufser den Herren *Bandler*, *Michael* und *Bley* gebührt von den Instrumental-Solisten unserem ausgezeichneten Oboisten, Herrn *Singelmann* (früher Lübeck), ein besonderes Wort der Hochschätzung. An der Orgel safs der Organist der Apostelkirche Herr *G. Knak*, die Cembalo-Begleitung ruhte in den bewährten Händen des Fräulein *M. Jowien*. Prof. *Barth* darf im Verein mit der Singakademie auf diese Aufführung der Matthäus-Passion mit stolzer Genugtuung zurückblicken. — Das Charfreitags-Konzert im Stadttheater brachte ein recht kompliziertes Programm in Werken, die sich zum Teil nicht für den ernsten Feiertag eignen. *Brecher* begann mit einer vortrefflichen Wiedergabe der hier bereits oft von unsern ersten Konzert-Dirigenten dargebotenen sinfonischen Dichtung „Tod und Verklärung" von Rich. Strauss, der Beethovens „Eroica" in einer recht subjektiven, den Geist der Schöpfung nicht treffenden Ausführung folgte. Fräulein *Edyth Walker*, Frau *Metzger-Froitzheim*, Frau *Fleischer-Edel* und Herr *Erhard*, die Solisten des Abends, fanden für ihre aus Arien und Liedern bestehenden Vorträge reichen Beifall. Choristisch erschienen Werke von Mozart und Rossini.

Unsere Theaterdirektion hatte diesen Winter kein Glück mit ihren Novitäten. Dies beweisen nicht nur die Erstaufführungen von d'Alberts „Tragaldabas", Siegfried Wagners „Sternengebot" und „Das süfse Gift" von A. Gorter, sondern auch die des Einakters „Das ewige Feuer" des talentvollen, zu Hoffnungen berechtigenden Dichterkomponisten Richard Wetz. Hier hat sich die Theaterdirektion ohne Frage ein Verdienst erworben, indem sie dem jungen Komponisten, die Vorzüge und vor allem die Schwächen seines Werkes durch die Aufführung zu erkennen, Gelegenheit gegeben. Die Vorzüge bestehen in dem Keim von Vornehmheit, in dem feinen musikalischen Sprachgefühl und in der Wärme des Ausdrucks. Das Gute wird jedoch verdrängt durch die stellenweis noch kindlich naive Dramatik, mit der eine matte Liebesgeschichte dargestellt wird, die zu krassen Gegensätzen führt, ohne dafs ihre Entwicklung zu dem Urteil einer lebensfähigen Arbeit berechtigt. Wetz' Musik ist, abgesehen von ihrer Unselbständigkeit, nicht imstande seine dichterische Idee auf eine einigermafsen lebensfrische Höhe zu führen. — Zurzeit finden wiederholt Benefize unserer ersten Künstler unter reger Anteilnahme statt. Die Saison schliefst am 1. Juni und bringt im Laufe des Mai wie im jeden Jahre einen Wagner-Cyklus. Fräulein *v. Artner* scheidet mit Ende dieser Saison aus dem Verbande unseres Kunstpersonals, dem sie seit einer langen Reihe von Jahren in rühmenswerter Weise ihre Kunst gewidmet.

Prof. Emil Krause.

München. Von den wenigen Orchesterkonzerten, die hier im Laufe der letzten Wochen stattfanden, war das vorletzte Akademiekonzert unter *Mottl* das zweifellos interessanteste. Alex. Ritters grofsartige sinfonische Trauermusik: „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" und Strauſsens „Don Juan" kamen nach einer unbekannten kleinen Cdur-Sinfonie von Schubert in unmittelbarer Aufeinanderfolge zu Gehör. Der ungeheuere Einfluſs, den Ritter, der dereinstige treue Eckart der neudeutschen Schule, auf den jungen Strauſs ausgeübt, trat bei dieser Zusammenstellung offenkundig zutage. Wichtiger und dankenswerter blieb aber der erneute und in unseren Tagen so sehr notwendige Hinweis auf den älteren Meister und seine so vollendete und einheitliche Schöpfung selbst, deren überaus glänzende Wiedergabe von neuem bewies, dafs mit Ritter nicht nur der neben Cornelius begabteste, sondern zweifellos auch der tiefst veranlagte Jünger der Wagner-Liszt-Schule — wenn man von einer solchen überhaupt reden darf — dahingegangen ist. Ein weiterhin aufgeführtes Orchesterstück von K. v. Kaskel „Devotionale", sinfonisches Zwischenspiel" genannt, erfreute sich, dank seiner geschickten instrumentalen Mache, einer sehr beifälligen Aufnahme. Die Stimmung des Uhdeschen Bildes, nach dem der Satz entstanden, ist auch recht gut getroffen. — Als eines der gröfsten „Ereignisse" unserer Konzertsaison hat ferner die strichlose Aufführung der Matthäuspassion im Palmsonntagskonzert unter *Mottl* zu gelten. Die solistischen Darbietungen eines *Ludw. Hefs* oder *F. v. Kraus* sind dabei insbesondere zu werten. Die Wiedergabe der „missa solemnis" von Beethoven durch den in diesem Winter aufserordentlich leistungsfähigen Lehrerverein unter *Fr. Cortolezis* verdient auch mit Anerkennung genannt zu werden. Rechnet man dazu die tüchtigen Darbietungen der „deutschen Vereinigung für alte Musik", des Münchener „Chorschulvereins", der unlängst u. a. wieder eine Motette von Bach „Komm, Jesu, komm" zu Gehör brachte, und schliefslich die sehr aussichtsreichen Bestrebungen der „neuen Konzertgesellschaft für Chorgesang", die unter *L. Hefs* mit der „grauer Messe" von Liszt, dem 150. Psalm von Bruckner und geistlichlichen Liedern von Wolf in den nächsten Tagen die Konzertsaison zum endgültigen Abschlufs bringt, so mufs man zugeben, dafs München auf den Gebieten der hier einschlägigen Literatur heute Tatsächliches und Erfreuliches zu leisten weifs. Diese Ergebnisse unserer Konzertsaison müssen uns freilich auch für die Mängel, unter denen unser musikalisches Leben im übrigen leidet, entschädigen. Das frühere Kaimorchester, das sich nunmehr als „Tonkünstlerorchester" verselbständigt hat, genügt mit seinen Darbietungen ebensowenig den Ansprüchen einer Kunststadt wie die Vereinigung, die Hofrat *Kaim* nunmehr neu zu bilden verstanden hat. Insbesondere dieses letztgenannte jetzige Kaimorchester, das aus sehr ungleichwertigen Elementen besteht, dürfte auf die Dauer ohne eine gründliche Umgestaltung nicht ausreichen. Auch die Direktion eines *P. Raabe* oder *Ferd. Loewe* ergab diese Tatsache. Ein Kammermusikabend *H. Pfitzners* brachte bekannte Werke; ein neues aber inhaltlich wenig selbständige Quartett von *S. Lazarri* macht das Hösl-Quartett bekannt. Zu den weiteren kammermusikalischen Veranstaltungen der Münchener und Böhmen und anderer Vereinigungen kommt dann noch eine grofse Reihe von Solistenkonzerten. Ich nenne *Backhaus*, *Gabrilowitsch*, *Franz Rössler*, Frau *Göllerich-Paszthory* und ihre begabte Tochter, die Geigerin *P. Paszthory*.

W. Gloeckner.

— Am 1. April dieses Jahres beging der Königl. Hofkapellmeister *Adolf Hagen* in Dresden das 25jährige Jubiläum seiner Dirigententätigkeit an der dortigen Königlichen Hofoper. Unser Mitarbeiter Prof. Otto Schmid schrieb aus diesem Anlaß im Königl. Dresdner Journal wie folgt: „Aus Riga kam er nach Wüllners unersetzlichem Scheiden und einem kurzen Interregnum Kapellmeister Kriebels zu uns. Dort war er in der Spielzeit 1882/83 engagiert gewesen. Zuvor war er in Hamburg in gleicher Eigenschaft unter Pollini tätig, und dort hatte er auch als Opernkomponist mit Erfolg debütiert. „Zwei Komponisten" betitelte sich das Werk, eine komische Oper, deren wir uns übrigens auch noch von hiesigen Aufführungen her erinnern und die, was nicht unerwähnt bleiben darf, als sehr ansprechend befunden wurde. Vor seiner Hamburger Zeit war Hagen zunächst in Bremen, seiner Vaterstadt, zuvor in Danzig, nachdem er sich seine Sporen als Orchestergeiger im Hoftheater zu Wiesbaden unter Jahn verdient hatte. Dort war sein Vater Johann Baptist Hagen lange Jahre hindurch Kapellmeister gewesen. Was der Jubilar an der Stätte seines jetzigen Wirkens geleistet hat, das ist allgemein bekannt. Allezeit hat er sich als ein umsichtiger, energischer und gewissenhafter Dirigent bewährt, und sein Fleiß und seine Pflichttreue sind vorbildlich zu nennen. Daß er aber auch über seine Tätigkeit hinaus verdienstvoll im musikalischen Leben unserer Stadt wirkte, soll ihm dankbar angerechnet werden. Im besonderen unterzog er sich mit anerkennenswerter Tatkraft und rühmlichem Gelingen wiederholt der Aufgabe, unsere zersplitterten Chorgesangskräfte zu gemeinsamem künstlerischen Wirken zusammenzufassen, so namentlich auch in der Zeit, als er an der Spitze der Dreyßigschen Singakademie (1884—1888) stand, worauf in der im vorigen Jahre vom Schreiber dieser Zeilen verfaßten Festschrift zu deren 100jährigem Bestehen hingewiesen werden konnte. Alsdann darf auch seiner Verdienste um das Königl. Konservatorium nicht vergessen werden, dessen artistischer Leiter er 1884—1890 war. Indessen wozu alles künden, was er getan hat, da er noch im Vollbesitze seiner Kraft ist. Rüstig und tätig waltet er seines Amtes und erfreut er sich gleicherweise des Ansehens wie der Beliebtheit aller musikalischen Kreise unserer Stadt."

— Herr Professor *Emil Krause* in Hamburg hat eine sehr brauchbare „Anleitung zum Studium der Musikgeschichte beim Unterricht" herausgegeben (Hamburg, Selbstverlag, Fuhlentwiete 42). Das Werkchen soll ein Führer durch das unerschöpfliche Gebiet der Musikgeschichte sein. Es gibt in katalogischer Form dem Musikschüler die Hauptpunkte an, auf welche es bei der Entwicklung der musikalischen Kunst ankommt. Das Büchlein ist sehr zu empfehlen.

— Am 1. Mai beging die Pianoforte- und Flügelfabrik *Alexander Bretschneider*, Leipzig, die Feier ihres 75jährigen Geschäfts-Jubiläums.

— II. Berliner Ferienkursus für Schulgesanglehrer und Chordirigenten. Der Lehrer und Organist *Max Ast* in Berlin, der Leiter des Städtischen Fortbildungskursus für Berliner Schulgesanglehrer, veranstaltet auch in diesem Sommer mit Genehmigung des Königl. Provinzial-Schulkollegiums in Berlin einen Fortbildungskursus in der Zeit vom 13. Juli bis 1. August. Lehrfächer: Lautbildungslehre, Stimmbildung, Gehörbildung (Musikdiktat), Methodik des Schulgesanges, Chorgesang mit Dirigierübungen, Theorie. Das Honorar beträgt 50 M. Ausführliche Prospekte durch den Veranstalter: Berlin N 20, Christianiastr. 8.

— Preisgekrönte Balladen, komponiert für die „Woche", unter diesem Titel erschien das neue (12.) Sonderheft der „Woche" im Verlag August Scherl G. m. b. H., Berlin (Preis 3 M). Es enthält die drei preisgekrönten und weitere zwölf ausgewählte Balladen aus 742 Beiträgen, die auf Grund eines Preisausschreibens der „Woche" zum Wettbewerb eingerichtet waren. Neben bekannteren Namen: *Hans Hermann* (erster Preis), *Gustav Lazarus* (dritter Preis), *Robert Kahn*, *Hugo Kaun*, *Felix Nowowiejski*, *Arthur Perleberg*, *Philipp Rödelberger*, *Julius Röntgen*, finden sich auch Komponisten, die bisher in der Öffentlichkeit weniger bekannt waren, wie: *Heinrich Eckl* in Tischenreuth, Bayern (zweiter Preis, 2000 M), Dr. *Martin Jacobi*, *Walter Koch*, *Heinrich Pestalozzi*. Die Texte entstammen ausschließlich dem früheren Sonderheft der „Woche": „Neuer deutscher Balladenschatz".

Besprechungen.

Bach-Jahrbücher 1906 und 1907. Herausgegeben von der Neuen Bach-Gesellschaft. Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

„Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten" bietet Prof. Dr. *W. Voigt* (Göttingen) im ersten Aufsatze des oben genannten Bach-Jahrbuchs 1906 zu allgemeiner Anregung und Belehrung. Absicht des Verfassers ist es, mit dem Hinweise auf die vortrefflichsten Kantaten eine Schilderung ihres Gesamtcharakters und ihrer Wirkungsfähigkeit zu geben, sowie auch ihre Einstudierung und Vorbereitung zu erleichtern. Auf fünf Punkte richtet sich Voigts Augenmerk. Von dem Erlebnis ausgehend, daß — wie beim Leipziger Bachfest 1904 — durchaus unverkürzte Aufführungen einzelner Bachscher Werke „geradezu abschreckend wirken" könne, befürwortet Voigt das Anbringen gewisser geeigneter Kürzungen, die sich insbesondere auf manche Arien wie auch Chöre (hier wieder figurierte Choräle) erstrecken müßte. Ferner ist die Umdichtung gewisser Kantatentexte sicher ein gutes Mittel, manches Werk des Altmeisters dem Hörer von heute wieder näher zu bringen. Sehr beachtenswert ist ferner, was Voigt über die Holz- und Blechblasinstrumente, ihre eventuelle Vertauschung und Ergänzung, vorbringt und mittelst treffender Beispiele erläutert. In dem folgenden das Generalbaßinstrument behandelnden Abschnitte warnt Voigt vor dem unseligen Dogma, das Klavier allein könne z. B. hochliegende Fanfaren der Trompeten begleiten, vielmehr könne und müsse in solchen Fällen die Orgel mit aller Wucht eingreifen, deren Mitwirkung bei Chören und Orchestern von Vielen verneint wird. Die den Aufsatz abschließende Besprechung ausgewählter Kantaten enthält eine Menge praktischer Hinweise, die viel Beachtung verdienen. —

In sehr interessanter Weise berichtet *B. Fr. Richter* „Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs". Richter unternimmt als Erster hier den Versuch, von den fünf Jahrgängen Bachscher Kirchenmusik, teils durch geschichtlich begründeten Nachweis, teils durch Vermutung und Schlußfolgerung einen wiederherzustellen und den Schicksalen der Bachschen Manuskripte (bezw. Kopien) von Partituren und Stimmen nachzugehen. — *Reinhard Oppel* (Bonn) weist in einem analysierenden Artikel auf die Zusammengehörigkeit der dreistimmigen Klavierfuge in A moll mit der großen Orgelfuge in der gleichen Tonart hin, wodurch ein tieferer und gewinnbringender Blick in des Meisters geistige Werkstätte ermöglicht wird. Verfasser gelangt zu der Überzeugung, daß Bach (entgegen Spittas Meinung) in der Klavierfuge absolut nicht den vollkommenen Niederschlag seiner ursprünglichen Idee sah, sondern erst in der Orgelfuge den entsprechenden Ausdruck dafür suchte und auch wirklich fand. —

„Zur Kritik der Gesamtausgabe von Bachs Werken" deckt *Max Seiffert* (Berlin) eine Anzahl bedenklicher Mängel und fast unverzeihlicher Fehler auf, die seine früher erhobene Behauptung, „daß die Neue Bach-Gesellschaft, falls sie ihren geplanten praktischen Neuausgaben volle Sicherheit geben wolle, es sich zur Pflicht machen müsse, ohne Rücksicht auf Pietät und Autorität die in den Bänden der Gesamtausgabe geleistete Arbeit kritisch nachzuprüfen", als ganz gerechtfertigt erscheinen läßt. — Bibliographischen Wert hat eine Arbeit *Max Schneiders* (Berlin), nämlich ein „Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschriebenen im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach". Der Erscheinungstermin Bachscher Werke in Druck und Abschrift war häufig unsicher, als mit Beginn des 19. Jahrhunderts das vorher mehr ge-

legentliche Nichtangeben des Erscheinungsjahres auf Musikdrucken zur Regel wurde. So vermochten schließlich nur noch Verlagskataloge, Ankündigungen und in Zeitschriften verstreute Rezensionen einige Anhaltepunkte zu gewähren. Um so mehr ist Schneiders Bemühen, hier eine nach Möglichkeit veranstaltete Überschrift zu geben, anerkennens- und dankenswert. — Neben kürzeren Mitteilungen zur Bach-Forschung von *Arno Werner* (Bitterfeld), *B. Fr. Richter* (Leipzig), *Johannes Schreyer* (Dresden), enthält das neue Bach-Jahrbuch noch eine statistische Übersicht J. S. Bachscher Werke von Ende 1904 bis Anfang 1907. Ist diese Übersicht auch nur Fragment, so ist sie doch immerhin wertvoll genug und auch vollkommen im stande, den Nachweis zu erbringen, was und wieviel innerhalb zweier Jahre im Dienste Bachscher Kunst geleistet worden ist.

Das erste Blatt im Jahrbuch 1907 gilt dem Gedächtnisse eines der größten Bach-Spieler, dem verstorbenen Joachim. Die ersten beiden Vorträge stehen im Zusammenhange mit dem im Vorjahre stattgefundenen Dritten Deutschen Bachfeste in Eisenach. Geheimer Kirchenrat Prof. D. *Georg Rietschel* spendet seine, damals im Gottesdienste der Georgenkirche gehaltenen Predigt, die darauf hinweist, welche Fülle der Gaben und Kräfte vom Schöpfer stammt, die sich in Bach und durch Bach entfalteten. Ferner findet sich ein Vortrag des Superintendenten D. *Nelle*, der jene Gesichtspunkte beleuchtet, die sich für Kirchen- und Volksmusik wie für die christliche und sittliche Hebung unseres Volkslebens aus der Gegenüberstellung zweier Männer wie *Sebastian Bach* und *Paul Gerhardt* ergeben. Musikalisch und kulturgeschichtlich interessant ist eine längere Abhandlung von *Bernhard Friedrich Richter* über die „Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit", eine ungemein wertvolle Studie mit mehreren Beilagen, deren eine die Alumnen der Thomasschule zu Bachs Zeit unter Berücksichtigung von Geburtsort und -zeit, Herkunft, Schulzeit und späteren Beruf namentlich anführt, eine andere die dem Leipziger Ratsarchiv entnommene Chorordnung mitteilt und endlich eine dritte, die Namen der Stadt- und Kunstpfeifer in Leipzig während Sebastian Bachs Zeit angibt. *Landmann*, der Kustos des Bach-Museums zu Eisenach, regt an zur Untersuchung einer Reihe „Angeblich von J. S. Bach komponierter Oden von *Chr. H. von Hoffmannswaldau*" und bietet diese in Singstimmen mit beziffertem Basse dar. *Reinhold Oppel* in Bonn untersucht „Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen" Bachs. Sie stellen wie der Verfasser richtig anmerkt, den reinsten Niederschlag ursprünglichster Gestaltungskraft dar, wie kaum ein Werk nach ihnen, und es wäre recht sehr zu wünschen, daß auch große Pianisten sich ihrer in der Öffentlichkeit annähmen. *Max Schneider* veröffentlicht zunächst den ersten Teil eines Verzeichnisses der musikalischen Werke der Familie Bach in Form eines ausführlichen thematischen Katalogs. Zunächst kamen Kompositionen vokaler und instrumentaler Art von Heinrich, Johann Michael und Johann Christoph Bach in Betracht. Mehrere kürzere Mitteilungen, Bücherrezensionen sowie ein Bericht über die Ende Mai 1907 stattgehabte Mitglieder-versammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach schließen den 200 Druckseiten umfassenden Band ab. Das Bach-Buch darf auf um so mehr Interesse rechnen, als man sich in absehbarer Zeit wieder mit dem großen Thomaskantor zu befassen haben wird. Denn mit einem dreitägigen Musikfest soll vom 16. bis 18. Mai die Enthüllung seines Denkmals in Leipzig gefeiert werden und in den Tagen des Oktober soll in Chemnitz das vierte deutsche Bach-Fest stattfinden. Eugen Segnitz.

Sulzbach, Emil, Op. 36, Zwei Lieder für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung. Frankfurt, B. Firnberg.

Zwei Lieder, in denen uns der Komponist zwar nicht viel Neues sagt, die aber gut gearbeitet und auch nicht ohne Stimmung sind, so daß man ihnen gern lauschen wird. Das erste, „Trennung im Herbst" (Ludwig Hanau), enthält in seinem zweiten Teil eine schöne Steigerung; der Nebelschleier aber, der da hernieder hängt, daß man den nahen Fels nicht sieht, scheint nach den Einleitungstakten doch gar nicht besonders dicht zu sein. Das zweite Lied, „Es war so ein süßer sonniger Tag" (Eugen Stangen), ist dem Texte recht gut angepaßt; es dürfte dem ersten vorzuziehen sein.

Kroeger, E. R., Op. 65, Zehn Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Schiller schreibt einmal an Körner im Hinblick auf die Komposition seiner „Glocke": „Die Musik darf nie Worte malen und sich mit kleinlichen Spielereien abgeben, sondern muß nur dem Geiste der Poesie im Ganzen folgen." An die Worte Schillers erinnerte ich mich bei der Durchsicht der Lieder Kroegers. Auch Kroeger versucht, nur die Grundstimmung des von ihm vertonten Gedichtes zum Ausdruck zu bringen, und seine Lieder unterscheiden sich daher wesentlich von denen anderer moderner Komponisten, die nur „Worte malen". Von diesem Standpunkte aus ist es auch verständlich, daß Kroeger gelegentlich zum Strophenliede greift und das harmonische Gewand, in das er die Kinder seiner Muse kleidet, oft auffallend schlicht erscheint. Aber gerade dadurch bieten die Lieder dem Sänger reichlich Gelegenheit zum Erproben seines Empfindens und seiner Gestaltungskraft. Da ist z. B. das Lied No. 6, „Im Hafen" (Alfred Lord Tennison), das uns mit seiner nach Art eines basso ostinato festgehaltenen Baßfigur ganz eintauchen läßt in die Stimmung des Textes. Im Verlauf des Liedes bringt nun der Komponist dieselben Phrasen zu Worten ganz verschiedenen Inhalts wie z. B. „Und wir, wenn es, das jetzt so stille ruht" und „Aufwallt und schäumt und saust". Wie würde hier ein anderer Komponist das Meer schäumen und sausen lassen; Kroeger aber begnügt sich, wie im vorhergehenden, mit ganz simpeln Akkorden und ohne die üblichen auf- und abwärts rollenden Figuren. Neben No. 6 gehören zu den schönsten Nummern des Op. No. 1, 7, 8 und 10. Die Lieder sind über englischem Text komponiert — der Komponist lebt in St. Louis —, dem eine deutsche Übersetzung beigegeben ist.

Müllerhartung, C., Trauungsgesang für eine Singstimme mit Orgel oder Harmonium (oder Pianoforte). Leipzig, Otto Junne.

Müllerhartung hat die schönen Verse Geroks „Zwei Hände wollen heute" in ein ansprechendes musikalisches Gewand gekleidet; der Trauungsgesang kann empfohlen werden.

Palm, Gottfried, Das Gebet Jesu („Vater Unser") für mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel (Harmonium). Haimhausen, Reform-Verlag Carl von Schmidtz.

Das Gebet des Herrn hat unsere Komponisten schon zu besseren Leistungen als die vorliegende inspiriert. Zudem sollte man, bevor man seine Kompositionen in Druck gibt, sich über die musikalische Orthographie klar sein, denn die sechste Stufe in D moll und in C moll heißen auch bei uns „Modernen" immer noch b und as, und nicht ais und gis.

Lichey, Reinh., Op. 6, No. 1, Wiegenlied für meinen Liebling, („Wenn die Englein schlafen gehen"). Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15, Gebet („Herr, schicke, was du willst"). Geistliches Lied für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. München, Josef Seiling.

Das erste harmlose Werkchen ist für die Hausmusik zu verwenden. Das zweite zeigt ebenfalls wenig Eigenart, ist aber, bis auf die Stelle, wo plötzlich die Melodie mit dem Baß geht, gut gearbeitet. Für kleinere Kirchenkonzerte zu verwenden, zumal der Komponist auch einige Angaben für die Registrierung gemacht hat.

Höhne, Max, Sieben Gesänge. Heft 1 und 2. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Leipzig, Edmund Stoll.

Die vorliegenden Lieder bilden zwar eine Vermehrung, leider aber keine Bereicherung unserer Gesangsliteratur. Statt einer aus der Stimmung des Gedichtes heraus sich entwickelnden Musik begegnen wir hier einer unmotivierten Aneinanderreihung von möglichen und unmöglichen Zusammenklängen, und namentlich mit Trugfortschreitungen wird nicht gespart.

M. Puttmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XII. Jahrgang. 1907/08.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 10.
Ausgegeben am 1. Juli 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Friedrich Mann** †. Von Ernst Rabich. — **Mozarts Zauberflöte.** Von Prof. Albert Tottmann. (Schluß). — **Lose Blätter:** Lohengrin-Schicksale. von Erich Kloss. Das neue Konzerthaus in Hamburg, von Professor Emil Krause. — **Monatliche Rundschau:** Berichte aus Berlin, Dresden, München, Baden; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Muikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Friedrich Mann †.

Von **Ernst Rabich.**

Am 3. Juni nachmittags $3^1/_2$ Uhr starb der Verlags- und Hofbuchhändler *Friedrich Mann*, Seniorchef der Firma Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.[1]) In ihm verliert der deutsche Buchhandel einen ausgezeichneten Vertreter, die deutsche Wissenschaft einen eifrigen Förderer, die deutsche Hausmusik einen verständnisvollen Bewunderer und Beschützer. Selbst ein begabter Schriftsteller, bewies er allen denen gegenüber, die ihre Feder in den Dienst seines Verlags stellten, eine vornehme Gesinnung; kein Wunder, daß es die Autoren als eine besondere Auszeichnung ansahen, mit ihm in persönliche Berührung zu kommen. Was seinen Umgang in erster Linie begehrenswert machte, war die vollkommene Einheit seiner Persönlichkeit. Bei ihm entsprach das Werk dem Wort, das Wollen dem Können und die Tiefe des Gemüts der Klarheit des Verstandes. Die Vertretung der eigenen Interessen geschah stets unter billiger Berücksichtigung berechtigter Ansprüche anderer. Die überaus liebenswürdigen Formen im Verkehr, die — ich möchte sagen — keusche Behandlung pekuniärer Fragen vervollständigten den harmonischen Eindruck, den man von *Friedrich Mann* empfing. Das unbedingte Vertrauen seiner Familie und des Geschäftspersonals in seine Einsicht und Redlichkeit, die Hochachtung, welche man ihm von diesen Seiten entgegenbrachte, ließ ihn als einen Patriarchen der Vorzeit erscheinen. Wie groß aber auch sein Ansehn in weiteren Kreisen war, bewies die allgemeine Teilnahme bei seinem Tode. Das Leichenbegängnis gab für wenige Stunden der ganzen Stadt Langensalza ein besonderes Gepräge. Die Friedhofshalle

[1]) Bild und Biographie *Friedrich Manns* brachten wir in No. 5 des 8. Jahrgangs.

faßte nur den kleinsten Teil der Trauerversammlung. Sämtliche Geistliche der Stadt nahmen im Ornat an der ernsten Feier teil. Archidiakonus *Schäfer* entwarf mit beredten Worten und tiefer Empfindung ein strahlendes Lebensbild des Verstorbenen auf Grund des Psalmwortes: „Er schauet aus nach den Treuen im Lande." Sein Hinweis, daß beim Tode dieses seltenen Mannes neben der tiefen Trauer doch auch viel Grund zur Freude vorliege, da sich die Vorsehung herrlich an ihm bewährt habe, war wohl allen aus der Seele gesprochen. Der vom Personal der Firma gebildete Männerchor sang mit trefflichem Ausdruck und seelischer Anteilnahme unter Leitung des Herrn Lehrer *Kefsler* vor der Rede einen gut angepaßten Text auf die Choralmelodie: „Nun grabt den Leib" und nach derselben das Graunsche Lied: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du." Unter den Klängen eines von der Stadtkapelle gespielten Trauermarsches und den dumpfen Tönen gedämpfter Trommeln geleiteten die Mitglieder des Kriegervereins die Leiche des ehemaligen Kameraden — der 1870/71 Mitkämpfer in Frankreich war — zur Gruft, wo sie mit drei Gewehrsalven dem Abgeschiedenen die letzte militärische Ehre erwiesen. Noch ein Vaterunser, der Segensspruch des Geistlichen, und die Teilnehmer an der Feier verließen ergriffen den Friedhof. Bald hörte man aus der Ferne die auf dem Heimwege befindliche Kriegervereinskapelle, deren Weisen sich nach alter Soldatensitte nun wieder dem Leben anpaßten. Das starke Leben, das keinen Stillstand duldet, forderte sein Recht. Auch innerhalb der Firma Beyer & Söhne (Beyer & Mann) wird der Tod des bisherigen Seniorchefs keinen Stillstand bringen. Der Fortgang wird aber ganz im Sinne des Verblichenen geschehen. Sind doch die nunmehrigen alleinigen Leiter der Firma, Herr Hofbuchhändler *Hugo Beyer* und Herr Hofbuchhändler Dr. *Albert Mann*, aus der Schule *Friedrich Manns* hervorgegangen und schon seit langen Jahren mit ihm eng verbunden gewesen.

Friede seiner Asche! Weiteres Gedeihen seinem Werke!

Mozarts Zauberflöte.

Ein Vortrag von Prof. **Albert Tottmann.**

(Schluß.)

Aus dieser Stellung des „weisen Mannes" zur „nächtlichen Königin" erklären sich denn auch sogleich die vielfachen Äußerungen eines auffallenden Weiberhasses, wie sie in dem Priesterduette: „Bewahret Euch vor Weibertücken" und in Sarastros Worten: „Ein Mann muß Eure Schritte leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten" zum Ausdruck kommen. Aus der Liebenswürdigkeit, in welcher der Dichter die Pamina, ja selbst die reizende Papagena erscheinen läßt, noch mehr aber aus dem Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen (in welchem Mann und Weib — und Weib und Mann) — also die Ehe, bis zu den Göttern erhoben wird, sehen wir deutlich, daß diese Animosität keineswegs dem Weibe als solchem, sondern vielmehr dem stolzen, herrschsüchtigen Weibe (Paminens Mutter — also der hierarchischen Kirche galt), welche allerdings durch ihre Übergriffe in das weltliche Regiment bedeutend aus ihrem Wirkungskreise (wie es in der Oper heißt) geschritten war.

Der Hauptgegenstand des Streites zwischen diesen beiden feindlichen Mächten ist nun „Pamina", welche Sarastro ihrer Mutter geraubt hat, um sie (im Sinne ihres verstorbenen Vaters) für ihre von den Göttern gewollte Bestimmung zu erziehen und dadurch ihr Glück zu sichern, welches ihm unter der Mutter Führung gefährdet erscheint. — Können wir noch einen Augenblick über diese Figur in Zweifel sein?! — Dieses noch in der Entwicklung begriffene, bildsame Kind des wahren christlichen Geistes und der Mutter Kirche ist die zur Mündigkeit heranwachsende Christenheit, die Gemeinde der Zukunft, wie sie zur Zeit Josephs den aufgeklärten Katholiken vorschwebte. — — Darum hängt Pamina mit ihrem Herzen an der Kirche; ihr klingt „der Muttername süße" — und (diesem Zuge folgend) möchte sie unter Papagenos Beistand aus Sarastros Burg entfliehen, dessen heller Weisheitstempel ihr, der an die flammende Pracht des heimatlichen Palastes Gewöhnten, kalt und öde erscheinen muß. — Aber sie hat doch auch zu viel von des Vaters Geist in sich, um den erhabenen „Priester der Weisheit und Tugend" nicht tief zu verehren und sich seiner Macht demütig zu beugen. So großes Vertrauen hat sie zu Sarastro, daß sie vor ihm nichts reden will als die Wahrheit, und wäre sie auch „Verbrechen" (wie es in der Oper heißt). Wie sollte sie daher dem Befehle der Mutter gehorchen können, die sie (ganz nach der jesuitischen Taktik) zu feigen „Meuchelmord" an dem mächtigen Feinde treiben will? — Lieber zückt sie, zum Wahnsinn getrieben, den Dolch auf die eigene Brust. —

Das war die kritische Situation der katholischen Kirche zu Kaiser Josephs Zeit. Auf ihn blickten die streitenden Mächte; denn beide Teile, wie grundverschieden ihre Bestrebungen waren, waren in der

Ansicht einig, daß der Fürst zum Hort und Schützer des Christentums berufen sei.

Tamino — der von den Göttern zu Paminas Gemahl bestimmte junge Prinz — ist also in erster Linie der Kaiser Joseph selbst, gewiß aber soll er zugleich alle zu Führern christlicher Völker berufenen Herrscher repräsentieren. Sarastro rechnet auf ihn als den erhabenen Protektor des Bundes, der sich die geistige und sittliche Vollendung der Menschheit zum Ziele gesetzt. Aber auch die Kirche hatte auf ihn gerechnet — und sie durfte es ja!

Auch Joseph, obgleich der Sohn der strengen Tugendwächterin Marie Theresia, auch ihn verfolgte die berühmte Schlange, die Mephisto im Faust seine Muhme nennt, und welche jedem vom Weibe geborenen aus der Geschichte vom Paradiese bekannt ist. Auch er, der starke Geist, hatte Stunden, in denen er — sich verloren gebend — die heilige Kirche um Hilfe anrief. — Und so beginnt denn unsere Oper mit dem Hilferuf Taminos, mit seiner Flucht und Errettung vor der großen Schlange.

Daß diese kein gewöhnliches Reptil sein soll, wie z. B. die Schlange in Webers Euryanthe, erkennen wir sogleich, indem sie sich von den Spießen der drei Damen ohne weiteres tot stechen läßt, so daß der Triumphgesang dieser drei Damen auf „ihres Armes Tapferkeit" dem kundigen Schlangenjäger einigermaßen unberechtigt erscheinen dürfte.[1])

Die Besiegerinnen der Schlange — die drei Damen — sind, wie ihre schwarze Tracht und ihre Schleier andeuten, Abgesandte und Dienerinnen der nächtigen Königin. Es darf uns nicht wundernehmen, wenn der Dichter sie ohne besondere Vorliebe behandelt: willige Werkzeuge ihrer Königin sind sie gleich bereit zum Guten, wie zum Bösen; ihre geschwätzige Zunge kann auch lügen und verleumden und Leute, wie Papageno, mit erdichteten Schrecken ängstigen — alles „in majorem Dei gloriam!" —

II.

Weil Papageno gerade die geeignetste Veranlassung gibt, diesen merkwürdigen Damen etwas unter den Schleier zu sehn, so wollen wir uns zuvor die Figur des Papageno enträtseln.

Er ist der geborene Untertan der nächtlichen Königin. Schon seine Mutter hatte in deren Palaste gedient. Die nächtige Königin selbst zu sehen — dieser Wunsch scheint ihm so verwegen, wie der Gedanke undenkbar, daß er sich jemals ihrer Macht entziehen könne. Er weiß von dieser unsichtbaren Herrin nur durch die Vermittlung der drei Damen, welche ihn — trotz seines mannbaren Alters — in der absolutesten Abhängigkeit, unter der strengsten Vormundschaft — und was das traurigste ist — in völliger Unwissenheit erhalten. Daß hinter dem Berge auch noch Leute wohnen, weiß er gar nicht. Seine Devise ist: „stets heisa, lustig, hopsasa"! — Er liefert observanzmäßig im Schlosse der Herrin täglich seine Jagdbeute, seine Vögel, ab und erhält dafür durch die Hand der drei Damen, was diese gerade für ihn zuträglich erachten: Wein oder Wasser und Zuckerbrot als tägliche Ration. — Weiter bedarf er auch nichts, — der einzige Wunsch, der ihn bewegt — und dessen Verzögerung ihn in eine possierliche Verzweiflung versetzt, ist: „ein Mädchen oder Weibchen" — eine Papagena zu haben.

Kann man sich einen besseren Repräsentanten speziell des Wiener Völkchens von damals, in seiner sprichwörtlich gewordenen Lustigkeit denken? — Auf diese heitere Naivetät deutet auch Papagenos Kostüm: das bunte Federkleid. — Vor allem aber charakterisiert ihn sein Pfeifchen.

Wie aber der Vogel im Käfig immer etwas von seiner ursprünglichen Natur verliert, so auch Papageno in seiner Abhängigkeit von der nächtlichen Königin. — Der Repräsentant des leichtlebigen Wiener Völkchens hat einen kleinen Anflug von der natürlichen Bosheit „oft Mißhandelter" — und von dem ebenso natürlichen Gelüste zu satyrischer Kritik bekommen. Denn bei allem Respekt, der ihm eingeflößt und durch manche Züchtigung eingeschärft ist, ist er doch keck genug mit der Heldentat der Damen als Schlangentöterinnen vor dem Prinzen groß zu tun, und selbst in deren Nähe seinen Zweifel an deren Schönheit zu äußern. — Von scharfen Ohren überwacht, wird er nach dreimaliger Verwarnung (ein charakteristischer Zug!) zu einem strengen Fasten verurteilt und bekommt für sein vorwitziges Plaudern ein Schloß vor den Mund. — Deutlicher konnten die drei mächtigen Werkzeuge der römischen Hierarchie nicht gekennzeichnet werden: die Ohrenbeichte, die Kirchenzucht und — die Zensur!

Dem Prinzen wissen jene drei Damen durch ihre scheinbare Allwissenheit und ebenso prompte und (wie es scheint) gerechte Justiz zu imponieren, daß er sich selbst „zu schwach" erscheint, dem armen durch das vorgelegte Schloß Stummgemachten „zu helfen", wie sehr ihn auch beklagen muß (wie es in der Oper heißt).

Aber auch das Vertrauen des Prinzen wissen sie zu gewinnen durch die zuvorkommende Begnadigung des leichtsinnigen Lügners. Vornehmlich gewinnen sie den Prinzen durch den schmeichelhaften Antrag: der nächtigen (jetzt so unglücklichen) Königin einen echten Ritterdienst zu erweisen

[1]) Anfangs soll der Dichter einen Löwen zum Verfolger gewählt haben, sicherlich mit Bezug auf die Bibelstelle (Petri 5, 8) „er geht umher wie ein brüllender Löwe und suchet, wen er verschlinge"! — Ohne Zweifel hat der Dichter dieses Bild des Versuchers mit dem der Schlange vertauscht, weil er das Symbol des Löwen — wie sich später zeigen wird — zu anderen Zwecken verwenden wollte.

durch die Befreiung der schönen Tochter aus den Händen ihres mächtigen Widersachers. — Sie überbringen ihm das Bildnis derselben mit der Zusage, daß das Original, sobald es der Mutter zurückgegeben sei, ihm selbst gehören solle. — — Zeigte man dem jungen Kaiser solch ein ideales Bild der katholischen Kirche: einig in untrüglichem Glauben, geleitet von unfehlbaren Hirten und gesegnet mit unerschöpflichen Gnaden — wie sollte solch ein Bild ihn nicht begeistern!? — So war denn auch Joseph (bei aller Duldsamkeit gegen die Protestanten) doch — wie schon gesagt — im Herzen ein guter Katholik. Nur mußte er (wie Tamino bald einsah, daß Sarastro nicht der Unmensch, der Tyrann sei, als welcher er ihm geschildet ward) auch bald erkennen, daß weder die Gemeinden Österreichs diesen „bezaubernd schönem Bilde" glichen, — noch daß die Kirche Roms eine solche: nur auf das Heil ihrer Kinder bedachte „Mutter" sei. — Konnte sie doch, wenn es ihren Zwecken diente, alle Bande der Natur zerreißen; wie sie es in der berühmten „Racheарie" der Königin der Nacht androht.

In der ersten Begeisterung übernimmt der Prinz das lockende Befreiungswerk, wie er — sich selbst täuschend — sagt: „die Absicht ist edel, lauter und rein"! — Aber die Ausrüstung dazu ist eine seltsame. Vor allem seltsam ist der dem Prinzen beigegebene Schildknappe, der harmlose Vogelfänger. — Wie sollte sich dieser, der sich höchstens im Trinken und Essen „mit Fürsten" messen möchte, Neigung und Beruf fühlen mit dem vermeintlich so grausamen Sarastro anzubinden, von welchem seine geistlichen Vormünder so viele „schreckliche Dinge" erzählt haben. — Aber wie er sich auch weigert — der arme Papageno muß!

Zwar weiß die kluge Königin so gut wie der Dichter, wie wertlos solcher Knappe ist. Aber Liebe und Furcht geben ein gutes Gespann, wenn eine kluge Hand die Zügel führt, — durch Papageno blieb ja auch der hochgesinnte Tamino in den Händen der nächtlichen Königin.

Aber auch das Heergerät, mit welchem die Königin ihre Kämpfer ausrüstet, ist seltsam, aber sinnreich gewählt. Papageno erhält ein Glockenspiel, welches durchaus keinen Virtuosen nötig hat, um „so herrlich, so schön zu klingen", wie Oberons Wunderhorn, dessen magische Kraft es auch besitzt. Gegen Sarastro ist freilich damit nichts auszurichten. Aber der kecke Versuch, Monostatus und seine Sklaven damit zu kirren gelingt über Erwarten gut. (Sollte damit vielleicht auf dem auf die Sinne der Menge berechnete Klingklang des katholischen Gottesdienstes angespielt sein!?)

Den wichtigsten Dienst leisten diese Zauberglöckchen dem vor Liebessehnsucht lebensmüden Papageno, indem sie ihm „sein Weibchen, sein Täubchen", seine Schöne — sein Weibchen herbeirufen. — Diese reizende Figur bedarf kaum einer Erklärung. Schon ihr Federkleid kennzeichnet sie als das andere Selbst des Vogelfängers, als die naive weibliche Figur — fröhlich, zierlich und kinderlieb. — Aber warum erscheint sie zuerst zum Entsetzen ihres Schatzes als siebzigjährige Alte!? — (Wenn das nicht einer von den Wiener Scherzen ist, der den Verdacht der Zensoren ablenken sollte, so ist das wohl ein satyrischer Hieb auf die forciert ehrbare und doch so bedenkliche Reiferocks-Moral, welche Maria Theresia am Hofe eingeführt hatte, während gerade zu Josephs Zeit eine liberalere Sitte die unliebenswürdige steife Hülle abzuwerfen strebte.)

Bedeutungsvoller als die Zauberglocken ist die Papagenopfeife. Zunächst steht sie in einer unverkennbaren Beziehung zur Panflöte. Vermittelst derselben setzen sich Papageno und Tamino in Rapport und finden sich beim Suchen nach Pamina immer wieder zusammen. Andererseits wirkt die Flöte Taminos wie die Leier des Orpheus — zivilisierend auf den Hörer: im Hagestolz regt sich die Liebe, selbst wilde Tiere werden (wie wir in der Oper sehen) durch ihren Ton gebändigt.

Daß diese Flöte, die auch zu Ehren der allmächtigen Götter Loblieder erklingen läßt, in einem geheimnisvollen Zusammenhange mit den Mysterien der Natur stehe, geht daraus hervor, daß mit einer gewissen Emphase erzählt wird: Papinens Vater — und wir wissen ja, wer das ist — habe sie in einer Zauberstunde aus dem tiefsten Grunde der tausendjährigen Eiche geschnitzt.

Für den Deutschen bedarf dies Symbol keiner Deutung, es ist selbstverständlich. Aus dem tiefsten Wesen des deutschen Volkes bildete der christliche Geist dieses wunderbare Instrument. — Vorläufig müssen wir beachten, daß Tamino es war, der es aus den Händen der Kirche empfängt, um es gegen Sarastro zu gebrauchen; daß es sich aber zugleich in den „Prüfungen" hilfreich erweist, welche des besser belehrten Prinzen Aufnahme in Sarastros Orden bedingen.

Wieviel Unglück Paminens Mutter in der Wahl ihrer Mittel hatte, das sehen wir ganz besonders an den Führern, welche sie zu ihren Kämpfern ausgewählt hat: Papageno und den Mohren! — Wer aber sind die drei Knäblein — „jung, schön und weise" —, die den Prinzen und seinen bunten Knappen auf ihrer Reise begleiten müssen? — Zum Hofstaate der Königin gehören sie nicht, das zeigt schon ihr lichthelles Gewand; aber zu Sarastro's Gefolge gehören sie auch nicht. — Sie leisten überall ihre guten Dienste, — sie handeln in völliger Unabhängigkeit, — stehen offenbar über den Parteien, wenn sie auch im Grunde sich mehr auf die Seite des Weisheits-Priesters neigen. — Sie leisten mehr als ihnen aufgetragen war. Sie sind nicht nur gefällige Führer, nein, auch teil-

nehmende Ratgeber und Tröster. Sie entwinden der verzweifelnden Pamina den Dolch und halten Papageno vom Erhängen ab; sie verkünden den nahenden Morgen, — das baldige Schwinden der Nacht des Aberglaubens, — den Sieg des weisen Mannes!

Die Weisheitslehrer dieser Knaben im Herzen tritt Tamino an die Pforten des Weisheitstempels; schon bekehrt von dem bösen Vorurteile, das er dahin mitgebracht. — Wir greifen schwerlich fehl, wenn wir in diesen freundlichen Gestalten die drei guten Genien der Menschheit erkennen: die Wissenschaft, die Kunst und die Humanität.

Ebenso unzertrennlich wie sie, stehen sie den drei verschleierten Damen in offenbarem Gegensatze gegenüber; aber auch nicht als erklärte Feinde; vielmehr sind sie (wie jene) auch ihrer Herrin zum Dienste erbötig, welcher sie für mächtigen Schutz und treue Pflege von alters her verpflichtet sind. — Wir dürfen hierbei nicht vergessen, daß in den Zeiten allgemeiner Barbarei die Kirche es war, welche uns die Schätze des klassischen Altertums erhalten hat und durch ihre allein der Schreibkunst mächtigen Mönche vervielfältigte, — die uns in ihren Klöstern die ersten Chronisten, Philosophen und Dichter erzog, — die ersten Schulen gründete, — gastfrei den Pilgern ihre Hospitien öffnete, — die Kranken pflegte, die Armen speiste, — kurz: die Werke christlicher Liebe übte und somit die Völker lehrte human, d. h. menschlich hilfreich zu sein. Aber es hieße ihr innerstes Wesen verkennen, wenn man ihr zumuten wollte selbstsüchtigen Interessen, sei's der Hierarchie, sei's der Irreligiosität zu dienen. — Dazu sind Leute gut wie Monostatus!

Dieser Schwarze zeigt sich zuerst als allzueifriger Diener Sarastros; dann aber (der wohl verdienten Bastonade kaum entronnen) verläßt er treulos seinen Herrn, um sich mit dessen Feindin (der nächtlichen Königin) zu verbünden, von der er den Gegenstand seiner niedrigen Lust — die schöne Pamina — als Preis seines Verrates begehrt. Wie sehr Monostatus auch Lichtfreund (!?) ist, hören wir: seinetwegen mag „der Mond sich verstecken", wenn er nur die schöne weiße Schäferin — Pamina — küssen kann. Wie ein Argus bewacht er sie und hindert ihre Flucht mit Papageno. Aber, als er sich entlarvt sieht, ist er erbötig selbst mit ihr zu entfliehen, wenn sie ihn nur „lieben will". — Die komische Szene, in welcher der Mohr und Papageno sich plötzlich unerwartet gegenüberstehn und sich voll Entsetzen anschrein: „Das ist der Teufel sicherlich — hu! hu!" — karrikiert höchst treffend die noch immerfort aufgeführte Komödie, worin bornierte Gläubigkeit und flachköpfige Freigeisterei sich zur Belustigung der Gebildeten gegenseitig lästern und verdammen.

Somit wären nun sämtliche Figuren der Allegorie dechiffriert, bis auf die Löwen, Bären und Affen, welche im zweiten Akte erscheinen und in der Oper auch ihre Rolle spielen. Auch diese sind schwerlich nur zur Belustigung der Kinder und der Wiener Gallerie da. Der Dichter hat sie sicherlich mit gutem Vorbedacht an ihrer Stelle angebracht, wie die alten Baukünstler und Steinmetzen ihre Tiergestalten an den gotischen Domen.

Sarastros Wagen läßt er mit 6 Löwen bespannen. Damit will er andeuten, daß die Menschheit auf ihrem Wege zur geistigen Vollendung den Vorspann der Kraft bedarf. — Ohne die Gewaltigen der Erde: ohne den Löwenmut Karls des Großen, — ohne die Bärentatze des tapferen Markgrafen Albrecht, — ohne die edlen Fürsten von Sachsen, Hessen, Anhalt und Brandenburg, — ohne den Löwen des Nordens „Gustav Adolph" hätte die Reformation schwerlich ihre Triumphzüge gehalten. Was schadet es, daß die einmal einem schmausenden Papageno eine überflüssige Schüssel vom Tische holen!? — Ebenso hat die „Affenart" der Menschen — der Nachahmungstrieb unbestreitbaren Anteil an dem immer rascher werdenden Fortschritt der Kultur. Schmeichelhaft mag diese Maske an sich nicht sein, aber unwürdig ist sie auch nicht. Ist doch in unseren Tagen sogar die „affenartige Behendigkeit" der deutschen Soldaten im französischen Kriege zu hohen Ehren gekommen.

Lose Blätter.

Lohengrin-Schicksale.

Zur Neu-Einstudierung des „Lohengrin" in Bayreuth 1908.

Von Erich Kloss.

Im Sommer des Jahres 1845 weilte der Königl. Sächsische Hofkapellmeister Richard Wagner als Kurgast in Marienbad. Dieser Sommer war in vielerlei Hinsicht fruchtbar; es entstand damals der erste Entwurf zu den „Meistersingern", der jedoch zunächst vor der Dichtung des „Lohengrin" zurücktrat. Schon im November desselben Jahres konnte Wagner seine Dichtung den Dresdener Freunden vorlesen. Unter den damaligen Urteilen sind die von Ferdinand Hiller und Robert Schumann bemerkenswert. Hiller meinte: „Ein ganz vortreffliches, höchst effektvolles Libretto — nur schade, dafs es Wagner selbst komponieren will! Seine musikalische Begabung reicht dazu nicht hin!" — Schumann begriff nicht, wie man diesen Text als Oper komponieren könne; in einem Briefe an Mendelssohn mufs er aber zugeben, dafs die Dichtung den Zuhörern, „besonders den Malern" sehr gut gefallen habe. —

Wie immer, war Wagners Blick der Zeit weit vorausgeeilt. Er wufste, was er tat, als er seine Stoffe fortan

der deutschen Sage entnahm. In seinen Schriften hat er sich später eingehend darüber geäufsert Auch im Lohengrin tritt die bewundernswerte Gabe Wagners: aus vielen verworrenen Zügen das Ursprüngliche, Wesentliche und rein Menschliche herauszuschälen, deutlich hervor. Daneben zeigt sich hier wieder der geborene Dramatiker in höchster Meisterschaft. Lohengrin ist nach Aufbau und Wirkung eines der besten Dramen der Literaturgeschichte.

Es ist aber auch (nach Wagners eigenem Ausdruck) vielleicht „das allertragischeste Gedicht" der (damaligen) Gegenwart. „Ich litt wirklichen, tiefen — oft in heifsen Tränen mir entströmenden — Jammer, als ich unabweislich die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand" — so heifst es in den Schriften (IV, S. 369). Elsa erleidet die furchtbare Strafe für die Übertretung des Frageverbots; sie fragt nicht aus blofser Neugier, sondern aus menschlichem Gefühl, wobei zu berücksichtigen, dafs sie der Verführung unterliegt; aber sie fragt auch hier nur aus Sorge für den Geliebten. Doch das Göttliche verlangt unbedingten Glauben und die Weibesliebe unbedingtes Vertrauen! —

Am 28. August 1847 lag die Komposition des Lohengrin abgeschlossen vor. Wer hätte gedacht, dafs sein Schöpfer das Werk erst in 14 Jahren zum ersten Male hören sollte! Eine ungeheuer seltene Fülle von Ereignissen und Schicksalen drängte sich immer wieder zwischen den Meister und sein Werk. Die Stürme der Revolution führten Wagner in das Exil nach der Schweiz. Lohengrin blieb verborgen in seines Schöpfers Schrein. Am 9. August 1849 schrieb Wagner aus Zürich an Theodor Uhlig: „Gestern erhielt ich endlich meine Partituren: ich sah mir den Lohengrin ein wenig am Klavier durch und kann Ihnen gar nicht beschreiben, welchen wunderbar-ergreifenden Eindruck diese meine eigene Arbeit auf mich hervorbrachte." Da fafst er den Entschlufs: das Werk mufs zur Darstellung kommen. Am 21. April 1850 schreibt er an Liszt: „Eine ungeheuere Sehnsucht ist in mir entflammt, dies Werk aufgeführt zu wissen. Ich lege Dir hiermit meine Bitte an das Herz, führe meinen Lohengrin auf! Du bist der Einzige, an den ich diese Bitte richten würde: Niemand als Dir vertraue ich die Creation dieser Oper an: aber Dir übergebe ich sie mit vollster, freudigster Ruhe . . ."

Liszt ergriff den Gedanken mit Feuereifer. Er tat in Weimar alles für das Werk, was zu tun möglich war. Er gestaltete die Erstaufführung zu einem festlichen Ereignis. 2000 Taler werden für die Inszenierung verausgabt, das Orchester wird verstärkt; 38 Proben werden abgehalten. Zur Feier von Goethes Geburtstag (28. August 1850) wird das Werk zum ersten Male gegeben. Erstaunt folgt das Publikum der Neuheit der ungewöhnlichen Darbietung. Viele Federn setzen sich in Bewegung, um sich mit dem Werk und der „neuen Kunst" zu beschäftigen. Die eigentliche Wagner-Literatur beginnt! Liszt selbst schreibt einen schwärmerischen, farbenstrotzenden Artikel, der Wagner zu dankbarster Bewunderung hinreifst. Dingelstedt versucht das Werk zu verstehen und lobt es, wenn auch aus Mifsverständnis. Die engeren Wagnerkämpfer treten auf den Plan: Uhlig schreibt, und der Geheimrat Franz Müller eröffnet die Wagner-Philologie mit einer Studie im Frankfurter Konversationsblatt.

Was die Erstaufführung darstellerisch betrifft, so ist zu sagen, dafs alles Musikalische gut war, dafs die Sänger sich aber noch nicht recht mit ihren neuen Aufgaben abfanden; vor allem soll Beck als Lohengrin schlecht gewesen sein. Wagner harrte in Sorge des Resultats; er wufste ja sein Werk in Liszts Händen wohl geborgen; aber er war nicht ruhig: er fühlte, was auf dem Spiele stand. Man wollte nach der Erstaufführung kürzen; aber Wagner liefs sich auf nichts ein; er machte seine Zukunft abhängig von der Art, wie dies sein Werk gegeben würde. Durch die Macht seines Wortes hält er in zwei wundervoll tiefgreifenden, alles umfassenden Briefen an Franz Liszt und den Weimarer Intendanten von Zigesar seine künstlerische Ehre aufrecht.

Wer Ausführliches über jene Tage lesen will, der greife zu dem ersten Bande des Wagner-Lisztbriefwechsels, der unerschöpflichen Bibel der Musiker. Man wird staunen, wie deutlich der Meister schon damals den Sinn seines Lebenswerks fixierte, wie rein und keusch die Kunst und seine Berufung, seine künstlerische Aufgabe, sein Daseinszweck vor ihm standen.

Lohengrin wurde dann auch fernerhin in Weimar ungekürzt gegeben. Erst als er seine Fahrt durch die Welt begann, wurde er verstümmelt. Man gab immer nur die „Oper", nicht das Drama. An Streichungen wurde das Unglaublichste geleistet. In solch unvollkommener Gestalt ist das Werk populär geworden, und erst allmählich, besonders infolge der Erstaufführung in seiner wahren und eigentlichen Fassung im Festspielhause zu Bayreuth 1894, besann man sich auf die Pietät, die man auch diesem Werke schuldete. Jetzt sind die Aufführungen an den Opernhäusern sinngemäfser, und noch heute gehört Lohengrin zu den am meisten begehrten und gegebenen musikalischen Bühnenwerken. Schon am Ende der fünfziger Jahre hatte es sich bereits seinen Platz erobert. Sein Schöpfer war vielleicht der letzte, der das Werk hörte: es geschah dies am 15. Mai 1861 in Wien. Erst kürzlich ist anläfslich der Besprechung der Briefe Wagners an seine erste Gattin Minna hier erzählt worden, wie tief gerührt von der — sehr guten — Aufführung der Meister damals gewesen ist. In überstürmender Freude berichtet er in seinen Briefen über die aufserordentlich herzlichen und überaus lebhaften Ovationen, die ihm damals Darsteller, Musiker und das Wiener Publikum brachten. Es war eine dankenswerte und erfreuliche Entschädigung für die Unbill, die Wagner kurz zuvor durch eine aufgehetzte Clique mit seinem „Tannhäuser" in Paris erlebt hatte. Auch „Lohengrin" entfesselte ja später am Seinestrande wieder neue Kämpfe. Aber es datiert doch der Beginn der eigentlichen Wagner-Epoche in Frankreich seit der durch den Pöbel unterbrochenen von dem verstorbenen, hochverdienstvollen Lamoureux 1887 im Eden-Theater veranstalteten Aufführung. Seit 1891 gibt man Lohengrin auch an der Pariser Grofsen Oper.

In Italien begann mit der Aufführung des Lohengrin in Bologna 1872 die Wagner-Bewegung. England, Rufsland und Belgien waren 1868 bezw. 1870 mit Aufführungen vorangegangen. In New York ward das Werk ebenfalls 1870 zuerst dargestellt. In Deutschland und Österreich wurde in der Spielzeit 1890/91 Lohengrin 263 mal dargestellt. Diese jährliche Aufführungsziffer hat sich in den letzten Jahrzehnten noch stark erhöht.

Und diese noch immer steigende Popularität erreichte ein Werk, von dem ein Kritiker, wie Hanslik, einst schrieb: „Die Musik, abgelöst von ihrem Texte, gewährt eine sehr geringe Befriedigung." Ein anderer „Kritiker", dessen Name

jetzt auch schon verschollen ist, leistete sich von der Melodienfülle der Oper den ergötzlichen Satz: „Die Musik, abgelöst von ihrem Texte, ist der unerquickliche Niederschlag nebelhafter Theorien, ein frostiges, Sinn und Gemüt gleichmäfsig erkaltendes Tongewinsel.“ Diese Zitate mögen nur zur Ergötzung dienen und zum Beweise wie ungeheuer sich der Geschmack irren kann, sofern man nicht Böswilligkeit des Urteils à tout prix voraussetzen mag.

Hingewiesen sei noch auf zwei denkwürdige Lohengrin-Aufführungen: die eine in Frankfurt 1862, die der Meister selbst einstudierte und wo er zeigen wollte, dafs man auch ohne grofse Mittel, blofs durch Korrektheit, würdige Aufführungen zustande bringen könne; die andere unter Bülow in München 1867. Beides also mustergültige Vorstellungen; aber den Bühnen erwuchs daraus keine tiefere Anregung. Der alte Schlendrian blieb bestehen; dem Publikum schien es gleichgültig, ob das Werk gut oder schlecht, im Sinne seines Schöpfers oder anderer aufgeführt wurde: es hörte nur „die schöne Musik“. Und so waren die Intendanten und Theaterdirektoren froh, um ein Werk sich nicht mehr besonders bemühen zu müssen, das auch bei unzulänglicher Darbietung im Geschmack des Publikums feststand.

Wie beim „Tannhäuser“ 1891, so geschah es auch 1894 beim „Lohengrin“ in Bayreuth: Zuerst erstaunte Fragen nach der Notwendigkeit der „alten Opern“ auf der Festspielbühne; nachher bewundernde Zustimmung, als man sah, wie eben diese „alten Opern“ in einer neuen, oder vielmehr in der von ihrem Schöpfer eigentlich und ursprünglich gewollten Gestalt sich als neue Offenbarungen erwiesen, wie man das dramatische Element in seiner ganzen Wucht und Gröfse empfand, wie man die Sorgfalt merkte, mit der hier, wie stets in Bayreuth, auch die kleinste Vorschrift des Meisters beachtet worden war. Lohengrin ist dann nach 1894 im Festspielhause nicht mehr in Szene gegangen. Die damaligen Aufführungen waren in besonderem Mafse vom Glück begünstigt, da für alle Rollen vorzüglich passende bezw. in Bayreuth geschulte Kräfte zur Verfügung standen: ein solches Festspieljahr kommt nicht so leicht wieder. Man sah daher von einer Wiederholung im folgenden Jahr ab, zumal 1896 das „Jubiläum“ des „Ringes“ bevorstand, zu dessen glänzender Neu-Einstudierung alle Kräfte gebraucht wurden.

Erst für diesen Festspielsommer ward Lohengrin wieder auf den Plan gesetzt, und wir werden Gelegenheit haben, nach der Aufführung unsere Eindrücke hier wiedergeben zu können.

Das neue Konzerthaus in Hamburg.

Seine Einweihung am 4. Juni und die ersten Konzerte.

Von Professor Emil Krause.

Der Name *Carl Heinrich Laeisz* wird in der Musikgeschichte Hamburgs für alle Zeiten mit goldenen Lettern verzeichnet bleiben, nachdem der populäre und hochherzige Hamburger Grofsreeder aus rein idealem Kunstsinn ein Vermögen zu einer Stiftung hergegeben, die mit einem Schlage den schon seit Jahrzehnten gehegten Wunsch nach einem ausschliefslich der musikalischen Kunst dienenden Musentempel, wie ihn andere Grofsstädte seit Jahren besitzen, in Erfüllung gehen liefs. Der 4. Juni 1908 bedeutet nun ein Ereignis von weittragender Bedeutung. Denn an diesem Tage vollzog sich die Einweihung der aus den Mitteln dieser Schenkung erstandenen Musikhalle; zugleich ein Beweis dafür, dafs der Kunstsinn in unserer, unter dem Zeichen des Handels stehenden hanseatischen Metropole nicht von den sonstigen Interessen benachteiligt wird. Mit hochgespannten Erwartungen hatte man der Eröffnung des in schöner Lage an der Ringstrafse und Holstenplatz sich erhebenden Gebäudes entgegengesehen, das durch das künstlerische Zusammenwirken hervorragender einheimischer Kräfte unter möglichster Berücksichtigung der heutigen Höhe in Technik und Architektonik *(Haller* und *Meerwein)* geschaffen wurde.

Es war ein vornehmer Festabend, an dem sich aufser Senat und Bürgerschaft die Elite der musikalischen Welt Hamburgs beteiligte. Herr Senator *Predöhl* als Testamentsvollstrecker übergab in feierlicher Ansprache das herrliche Werk der Stadt, worauf Herr Bürgermeister Dr. *Burchard* in warmen Worten dankte und dabei in längerer Rede auf die Bestrebungen und Ziele, der die „Laeisz-Halle“ dienen soll, hinwies. Herr Senator *Brandt* empfing den Bau als Vertreter der Verwaltungskommission und führte des näheren die dieser zukommenden Aufgaben in ihren weiteren Gesichtspunkten aus.

Der tunlichst prägnant zu fassenden Konzertbesprechung stelle ich zunächst einige Hinweise auf die „Laeisz-Halle“ voran. Wer beim Anblick des äufseren Gebäudes den Eindruck des Gedrückten empfängt und befürchtet auch im Innern von derselben Vorstellung beherrscht zu werden, wird im Gegensatz dazu überrascht, denn von der Architektonik der Räume kann man sicher als von etwas Hohem, Vornehmem und teilweise Glänzendem reden, besonders in bezug auf den, Chor- und Orchesterkonzerten dienenden grofsen Saal und das Foyer. Der Saal enthält mit seinen zwei Rängen 1897 feste Klappsitze von ausgiebiger Bequemlichkeit, aufserdem die in den zwei Orchesterlogen und etwa 100 bewegliche Sitze auf dem Podium hinter den Musikern. Der ganze Saal neigt sich etwas zum Podium, das selbst amphitheatralisch erbaut und eingerichtet ist. Im Hintergrund des Podiums erhebt sich die mächtige Konzertorgel, die nach den Angaben von *Alfred Sittard* (Dresden) von der Firma *Walcker & Co.* (Ludwigsburg) erbaut wurde, mit einem elektrisch versenkbaren Spieltisch in der Nähe des Dirigenten inmitten des Orchesters. Sie besitzt 70 klingende Stimmen, 73 Register, 4 freie und 4 feste Kombinationen, eine Crescendo-Walze, 3 Jalousie-Schweller und elektrischen Betrieb. Auch ein eventuell zu benutzender Flügel ist versenkbar. Das Orchesterpodium hat Raum für 80 Musiker und für einen Chor von mehreren 100 Stimmen. Der kleine Saal enthält 500 Sitze und keine Ränge. Aufser diesen Räumen sind noch ein Übungssaal mit Sitzen für 350 Personen und viele kleinere Räume zur Bequemlichkeit für Publikum, Mitwirkende usw. vorhanden. Einen erhöhten Schmuck wird der mit Eleganz ausgestattete Foyerraum durch die später hinzukommende Brahms-Statue von Klinger erhalten, der sich Büsten von Joachim, Clara Schumann, Stockhausen und v. Bülow anschliefsen. Der grofse Saal wird durch das von der Decke her einfallende Licht erleuchtet, um Seitenfenster, die das Strafsengeräusch eindringen lassen, zu vermeiden. Die Heiz- und Lüftungsanlagen ermöglichen es, dafs ständig frische, gereinigte und wenn nötig erwärmte Luft zu den Saaldecken einströmt und von den Fufsböden wieder entströmt, so dafs bei Öffnen der Türen die künstlich zugeführte Luft von innen nach aufsen entweichend jede Zugluft beseitigt. So

ist in jeder Beziehung der ganze Bau sorgsam durchgeführt und Sparsamkeit nur an geeigneter Stelle angewendet.

Das Einweihungskonzert, diese erste akustische Prüfung, hat ein im allgemeinen glänzendes Resultat ergeben. Eingeleitet wurde dasselbe durch die Passacaglia Cmoll des grofsen Sebastian, die, von Herrn *Sittard* in stellenweis zu moderner Registrierung dargeboten, alle klingenden Stimmen der prächtigen Orgel zur Geltung brachte. Es folgten unter Prof. Dr. *Barth* das „Hallelujah" aus Händels „Messias" und unter Prof. *Spengel* die „Fest- und Gedenksprüche" von Brahms, Chorvorträge, in denen die Singakademie und der Cäcilien-Verein miteinander in erhebender Weise zusammenwirkten. Stellenweis war der Chorklang infolge der zu grofsen Begeisterung zu stark, und dürfte hier eine Abdämpfung sich im Laufe der Zeit von selbst ergeben. Beethovens Cmoll-Sinfonie beschlofs unter *Max Fiedler* schwungvoll den herrlichen Abend. — Für das Kammermusik-Konzert am Freitag war der Zeitpunkt vormittags 11½ Uhr ungünstig gewählt. Das Quartett der Herren *Bandler*, *Wolf*, *Möller* und *Engel* begann mit Mendelssohns Op. 44 No. 1, dem als Schlufs der Aufführung das Klavierquintett von Brahms unter *Fiedlers* Mitbetätigung folgte. — Interessant war das Konzert am Freitag abend, das Herr *Paul Meder*, Organist an der St. Petri-Kirche mit dem Es dur-Präludium von Bach würdig einleitete. Zwischen den unter *Fiedler* stehenden Orchesterwerken, Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" und Brahms Cmoll-Sinfonie, standen Solovorträge der Hamburger Künstler, Fräulein *Else Schünemann* und Herrn *Willy Burmester*, in Solovorträgen von Schubert und Brahms, wie dem Violinkonzert von Mendelssohn. Ein abschliefsendes Urteil über die akustischen Verhältnisse in beiden Sälen abzugeben, erscheint heute noch verfrüht. Soviel steht aber fest, dafs im Hauptprinzip die Klangwirkung von den meisten Plätzen aus sowohl beim Chor und Orchester, wie auch bei der Kammermusik im kleinen Saal den gehegten Erwartungen voll und ganz zu entsprechen scheint.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Juni. Im Königlichen Opernhause fand am 17. Mai die 100. Aufführung des Rienzi statt, der unter des Meisters Leitung hier am 26. Oktober 1847 zum ersten Male gegeben worden war. Er hatte also über 60 Jahre gebraucht, diese Aufführungsziffer zu erreichen, während *d'Albert* kurz vorher in der Komischen Oper die 100. Aufführung seines Tiefland dirigierte, der es in einer Spielzeit soweit gebracht hatte. Es traf sich seltsam, dafs unsere Oper in dieser Spielzeit auch die 100. Aufführung des Tristan (nach 32 Jahren), die 200. des Fliegenden Holländers (nach 64 Jahren) und die 500. des Tannhäuser (nach 52 Jahren) begehen konnte.

Wie im vorigen Jahre, so war auch jetzt wieder eine fremdländische Operngesellschaft bei uns tätig. Aber gleich der aus dem kleinen Monaco hat uns auch die aus dem grofsen Rufsland gar wenig Freude bereitet. Der russische Fürst *Zereteli* hatte eine Anzahl von Mitgliedern der Kaiserlichen Opern in St. Petersburg und Moskau für das Berliner Gastspiel gewonnen und kam mit einem grofsen Personal von Solo- und Chorsängern, Tänzern, Regisseuren, einem Kapellmeister und einer Menge von Kulissen, Kostümen usw. hier an. Nur ein Orchester hatte er nicht mitgebracht. Und das hiesige Mozartorchester genügte seinen Aufgaben um so weniger, als nur wenig Proben stattfinden konnten, und der Kapellmeister nicht mehr als nur ein zuverlässiger Taktschläger war. So mufste das Unternehmen schon an den mangelhaften Aufführungen scheitern. Es kam aber noch mehr dazu. Die vorgeführten Opern erwiesen sich als uninteressant, die meisten Solosänger konnten uns nicht genügen, und die Eintrittspreise waren viel zu hoch bemessen. Wir bezahlen im Königlichen Opernhause einen Platz im Parkett oder im ersten Range mit 8 M. Die Russen hatten das Parkett des Neuen Königlichen Operntheaters (Kroll) in drei Kategorien geteilt und nahmen 15, 12 und 10 M für den Sitz. Als sie den Preis etwas herabsetzten, half es nicht mehr. Geplant waren 22 Vorstellungen, doch kamen nur 17 zu stande. Alle fanden vor schwach besetztem, anscheinend zum gröfsten Teile verschenktem Saale statt. Es wird da sehr viel Geld zugesetzt worden sein. Und der Fürst *Zereteli* hat sich für seine Opfer nicht einmal Lorbeeren mit heim nehmen können. Eine besondere Unannehmlichkeit entstand der Operngesellschaft noch am ersten Pfingsttage. Da erklärte das Orchester vor dem letzten Akte, nicht weiter spielen zu wollen, wenn es nicht für den Abend bezahlt würde. Das Geld war aber hinterlegt. Die in russischer Sprache erfolgte Mitteilung hatten die Musiker nur nicht verstanden. Sie sind auf das ernsteste zu tadeln. Und hier sollte der Grundsatz Principiis obsta zur Geltung gebracht werden. Abgesehen davon, dafs das Orchester, wenn es 15mal bezahlt worden war, auch für seine 16. Leistung die Bezahlung erwarten durfte, hätte es doch Bedenken tragen sollen, das Publikum in Mitleidenschaft zu ziehen, indem es ihm einen Kunstgenufs unmöglich machen wollte, auf den es durch sein Eintrittsgeld sich einen Anspruch erworben hatte. Mögen die unzufriedenen Herren Musiker ihre Angelegenheit mit ihrem Auftraggeber abmachen! Das unschuldige Publikum dürfen sie nicht schädigen.

Nun aber will ich doch über die aufgeführten russischen Opern und über ihre Wiedergabe durch die russischen Sänger sprechen. Im allgemeinen nur. Denn es hätte weder Bedeutung noch Zweck, wollte ich alle die zahlreichen, für uns zum Teil schwer auszusprechenden Namen nennen. Man gab Das Leben für den Zaren von *Glinka*, den Dämon von *Rubinstein*, Piquedame und Eugen Onegin von *Tshaikowsky* (dessen Maseppa kam nicht mehr heraus), Dubrowsky von *Naprawnik* (der ein geborner Böhme ist) und Russalka von *Dargomierski*. Die meisten Textbücher zu diesen Opern sind nach *Puschkin*schen Dichtungen fabriziert. Ich gebrauche dies Wort, weil sie alle recht schlecht gemacht sind. Geradezu kläglich ist das von Modeste Tschaikowsky, des Tonsetzers Bruder verfafste Libretto zu Dubrowsky. Die zwei erstgenannten Werke führte hier vor gerade zwanzig Jahren eine russische Gesellschaft im früheren Viktoriatheater auf. Die andern zwei sind hier vor einiger Zeit gegeben worden, aber schnell wieder verschwunden. Die beiden letzten waren für Berlin neu. Allen gemeinsam ist das Vorwiegen des lyrischen Elementes. Auch wo die Handlung weiter drängt, wird wohl noch eine Arie, ein Lied, ein Chor ge-

sungen. Eine Eigenart findet sich in der russischen Oper nicht. Sie bringt wohl nationale Einzelheiten, einen Tanz, einen Chor, ein Lied, aber die Musik ist nicht von einer nationalen Ader durchzogen, es pulsiert kein russisches Blut in ihr. Zwar spricht man seit *Glinkas*, durch den Text so populär gewordenen Leben für den Zaren von einer national-russischen Oper, in Wahrheit aber ist noch heute, mehr als sechzig Jahr nachdem, keine solche vorhanden, es müfste denn die sein, von der ich am Schlusse dieses Briefes sprechen will. Das meiste in den sechs genannten Opern ist kosmopolitische Musik. Die eine wendet sich mehr der französischen, die andere der italienischen Weise zu. *Rubinstein* ist ein bifschen deutsch, *Dargomiersky* sogar ein ganz klein wenig Wagnerisch. (Er ist es später ganz geworden.) Und so hatten uns die russischen Opern eigentlich gar nichts zu sagen. Gelernt haben wir aus ihnen nur, dafs wir aus ihnen nichts lernen können. In der Inszenierungskunst stehen die Russen noch auf einem alten Standpunkte. Natürlich sind ihre Kostüme echt, die haben wir ihnen aber längst nachgemacht. Und seit wie lange dürfen unsere Darsteller keine Umhängebärte mehr tragen! Die Solisten singen das Publikum an, der Chor steht in geschlossenen, regelmäfsigen Reihen, und alle Choristen kommen mit hervor und verneigen sich, wenn geklatscht wird. Der Chor aber war es doch, der die erfreulichsten Leistungen bot. Ihm fielen mehrere der besten Musikstücke zu, er sang auch am einwandfreisten. Bei den Solisten traf man viel prächtiges Material. Sollte es aber an guten Stimmbildnern in Rufsland fehlen? Die Soprane waren in der Höhe schrill und abgesungen und tremulierten mehr oder weniger. Bei den Tenören, die meist zu hell sangen, war das Tremulieren oft schon ein Trillern. Die Baritone waren meist gut, die Bässe noch mehr, doch nicht hervorragend. Vortreffliches leistete das Ballet in den organisch zu den Opern gehörenden Charaktertänzen. — Es gastierte nun gleichzeitig auch eine Ballettgesellschaft des Kaiserlichen Marientheaters in Petersburg. Sie machte gute Geschäfte, weil sie in ihrer Art ausgezeichnet war. Diese Art hat sich aber überlebt. Auf dem grofsen Zeh hüpfen oder sich kreiseln lassen, das mag in Spezialitäten-Theatern mit anderen Kunststücken sich sehen lassen.

Angeblich bessere russische Sänger waren es, die zu derselben Zeit in der Pariser Grofsen Oper auftraten und u. a. das Musikdrama Boris Godunow, Text von *Puschkin*, Musik von *M. Mussorgski* aufführten. Einem Berichte zufolge soll es ein hochbedeutendes Werk sein und einen gewaltigen Eindruck gemacht haben. Seltsam wäre es dann zu nennen, dafs es, seit 1874 in Rufsland gegeben, erst jetzt über dessen Grenze hinauskam. — Ich glaube an solche Opern nicht, die Jahrzehnte lang im Verborgenen bleiben. Glaube daher auch an *Berlioz'* Trojaner nicht, die so hoch gepriesen werden und deren Aufführung wieder in naher Aussicht steht.

Rud. Fiege.

Dresden. Ganz im Gegensatz zu andern Jahren, in denen uns die dem Saisonschlufs vorangehenden Wochen stets zahlreiche Engagements-Gastspiele, also dem berufsmäfsigen Hörer noch Arbeit in Fülle bescherten, verläuft die diesmalige Nachsaison im Opernhause recht still. Bis Mitte Juni gab es ausgerechnet einen Gast und eine Neueinstudierung, abgesehen davon, dafs Herrn *Burrians* Heimkehr aus Amerika wieder etwas erfrischend auf den Spielplan einwirkte. Heifst das leicht genug macht es sich der Künstler bei uns. Die Rollen sind bald aufgezählt, die er uns sang: Evangelimann, Rudolf (Bohème), Walter, Loge, Siegfried („Siegfried"), das waren wohl alle. Und wie gern hätte man wieder einmal — vom Nero in Manéns „Acte", welche Rolle er, wie es scheint, nicht mehr mag, abgesehen — z. B. als Richard im „Maskenball" („Amelia") von Verdi gehört. Auch eine der Opern, die wie die „Jüdin" Halevys seit langem neu einstudiert erscheinen sollten. So blieb es also bei einer Neueinstudierung und einem Gast! Der Gast war Herr *Soomer* vom Stadttheater in Leipzig, der im „Zyklus" als Wotan, im „Rheingold" und in der „Walküre". Offen gestanden wir sind durch unsern *Perron* verwöhnt, der ein geradezu idealer Vertreter der Rolle ist, wir vermifsten also jene Durchgeistigung des Spiels und Vortrags, die der Gestalt das ihr anhaftende Odium der stellenweisen Langweiligkeit nimmt. Aber rein stimmlich schnitt dafür der Künstler mit seinem noch jugendfrischen Organ sehr günstig ab. Eine noch etwas freiere Tongebung, und er wird nicht viele haben, die mit ihm an Wohllaut der Stimme in Konkurrenz treten können. Dabei ist er von imponierend stattlicher, fast zu wuchtiger Erscheinung. Jedenfalls ist es nur zu billigen, dafs die Leitung unserer Hofbühne ein Auge auf den Herrn hat und ihn sich kontraktlich — wie verlautet, allerdings erst für 1912 — gesichert hat.

Nun zu der einen und einzigen Neueinstudierung zu kommen, so war *Aubers* „Maurer und Schlosser" das Werk, das man einer solchen für würdig befunden hatte. Leider liefs es sich Burrian entgehen, den Roger (Maurer) zu singen, den einstmals der berühmte Roger selber gesungen hatte und für den wir hier allezeit den primotenore einsetzten, z. B. einen Tichatscheck, später als einen unvergleichlichen Vertreter der Rolle, einen Lorenzo Riese. Der von Wien zu uns gekommene Herr *Sembach* gab also den Maurer. Ein Sänger von kräftigen, auch klangvollen, aber noch zu naturalistisch gehandhabten Mitteln, um Auber singen zu können, vermochte er auch darstellerisch die Rolle nicht zu erschöpfen. Dieser schlichte Handwerksmann, der einem jungen in ein Liebesabenteuer verwickelten Edelmann das Leben rettet, mufs einerseits chevaleresker gegeben, anderseits mufs er sich er aber auch dem Rahmen einer „komischen" Oper einfügen, wie mutatis mutandis der Räuberheld im „Fra Diavolo". Herr Sembach ist zu sehr „Naturbursche", ein famoser Pedro in „Tiefland". Sonst wirkte, wie immer, wieder besonders ergötzlich die Madame Bertrand, eine glänzende Leistung Fräulein *v. Chavannes*, die mit Frau *Nasts* liebreizender Henriette eigentlich den Löwenanteil an dem Erfolg hatte. Und die Oper selber? — Sie hat uns erlabt und erquickt. Schon das Buch: ein komplettes kleines Drama. Hätten wir doch in der Gegenwart einen solchen Sribe! Und dabei wie anspruchslos gibt sich die kleine, auch der nötigen Spannung nicht entratende Handlung. Und heute erscheint sie obendrein von kulturgeschichtlichem Interesse. Wir denken daran, dafs Cherubinis „Wasserträger", die Geschichte eines zur Zeit Mazarins von einem armen Savoyarden geretteten Edelmanns behandelnd, nach der französischen Revolution wie direkt auf diese Bezug habend wirken mufste? Aubers „Maurer" („Le maçon"), wie das Werk ursprünglich hiefs, läfst die Zeit vor der Julirevolution wieder vor uns aufleben und den mit einer gewissen Ritterlichkeit gepaarten Bürgersinn des „kleinen Mannes" in Frankreich. Auch

sehen wir, wie die Zeitereignisse ihre Schatten darauf werfen, der Türkenhafs jener Tage des Philhellenismus. Also, das Buch besitzt und behält seinen Wert. Und die Musik, sie ist nicht mehr und nicht weniger als die erste Bekundung jenes „Konversationsstils", mit dem Auber tatsächlich etwas Neues schuf und dessen er sich dann auch selbst im „Fra Diavolo" noch virtuoser bediente. Aber dabei ist sie voller frischer, ursprünglicher Melodik, die gleich liebenswürdig in ihrer gesunden Realistik („Klopf"- und „Zank"-Duett) ist wie sie stellenweise sogar des Anklingenlassens eines gemütvollen Untertons nicht entbehrt, das sonst gar nicht Aubers oder überhaupt seiner Landsleute besondere Stärke ist. Kurz und gut, dieses Werk, das der erste Wurf von bleibendem Wert ist, den der Erbe eines Boieldieu tat, ist und bleibt ein chef d'ouevre und die 83 Jahre, die es alt ist, haben es nicht „altern" lassen. Für uns in Dresden bekam die diesmalige Wiederaufnahme in den Spielplan noch einen besonderen „Jubiläumscharakter". Just vor 80 Jahren hatte (am 10. Februar 1828) die hiesige Erst-Aufführung nach Paris (3. Mai 1825), Wien, Berlin, Leipzig, Prag, Weimar usw. stattgefunden. Und wie hatte das Werk damals angesprochen? — Marie Börner-Sandrini, Tochter einer einst gefeierten italienischen Sängerin Luiggia Sandrini, die in späteren Jahren noch als komische Alte (Madame Bertrand!) glänzte, schrieb darüber in ihren „Erinnerungen einer alten Dresdnerin" (Dresden 1879): „Das Publikum verhielt sich anfangs ziemlich kühl, so dafs der erste Akt, mit Ausnahme der Ariette der Madame Bertrand, spurlos vorüberging. Im zweiten Akt wurde die Stimmung wärmer, namentlich gefiel gleich das seitdem zu einer offiziellen Lieblingsnummer avancierte Duett „Keine Ruh', angefafst". Aber richtig animiert wurde die Stimmung erst im dritten Akt, und zwar vom Zankduett der Frauen an. Unser sonst so zurückhaltendes Publikum schüttete sich vor Lachen aus und das kaum Dagewesene geschah, das Duett mufste von Anfang bis Ende wiederholt werden. Von diesem Moment stand der Erfolg fest. Die heitere ausgelassene Stimmung nahm fortwährend zu, man beklatschte alles". — Otto Schmid.

München, Juni 1908. Zum zweiten Male seit seinem Bestehen hat der „allgemeine deutsche Musikverein", der einst unter der Aegide Frz. Liszts erstarkt war, nunmehr mit seiner 44. Tonkünstlerversammlung in der ersten Woche des Juni hier getagt. Während das frühere Musikfest (im Jahre 1893 — Levi und Porges waren damals die Dirigenten gewesen) in der Zeitgeschichte wohl keine sehr aufsergewöhnliche Stellung hatte einnehmen dürfen, dürften die Veranstaltungen dieses Jahres wenigstens in einem weiteren Sinn zu beurteilen sein: Insofern nämlich, als mit den Aufführungen von Friedrich Kloses „dramatischer Sinfonie Ilsebill", Schillings „Moloch" und Berlioz „Trojanern" (I. und II. Teil) im Prinzregententheater zum ersten Male der Versuch gemacht wurde, Werke vornehmlich der nachwagnerschen Zeit in einem nach Wagners Grundsätzen erbauten Bühnenhaus darzustellen. Abgesehen von der Vollwertigkeit der drei unter der meisterlichen Leitung Felix Mottls erstandenen Leistungen an sich, kann man wohl gerade heraussagen, dafs die Tatsache hier wieder einmal den Gedanken gerechtfertigt hat, und dafs die überall vorkommenden allzumenschlichen Einzelheiten die Gesamtleistung ebensowenig beeinträchtigen konnten als die Einheitlichkeit der künstlerischen Wirkung. Und auf die kam es an! Möchten doch die Aufführungen — die im übrigen vom Personal der Münchener Hoftheater bestritten wurden — dazu beitragen, der modernen dramatischen Produktion nun auch die ihr wirklich entsprechenden Bahnen zu ebnen. Dafs man im gegebenen Fall drei bereits bekannte Werke wählte, kann ich, ganz objektiv betrachtet, allerdings, bei aller Hochschätzung der Schöpfungen selbst, keinen ganz glücklichen Zug nennen. Werke, wie Vogels „Maja" hätten gleichzeitig im Interesse der Tagesgeschichte eine vielleicht noch mehr aufmunternde Teilnahme gefunden. — Im Gegensatz zu den genannten Vorstellungen im Prinzregententheater wurde in dem neuen modernen und intim gehaltenen Künstlertheater der Vorabend der Tonkünstlerversammlung mit einer Aufführung von Glucks „Maienkönigin" und Hermann Bischoffs „Tanzlegendchen" (von Georg Fuchs nach G. Keller für die Bühne bearbeitet) begangen. Bischoffs Musik fand ob ihrer aparten Reize und ihrer feinädrigen klaren Struktur viel Beifall. Sie zeigte des Komponisten Begabung für viele von einer neuen Seite. — Für die beiden grofsen Orchesterkonzerte war das Stuttgarter Hoforchester, das Münchener Hoforchester und die Münchener Konzertgesellschaft für Chorgesang mit Dr. Obrist, F. Mottl und L. Hefs als Dirigenten gewonnen worden. Das weitaus interessanteste und eigenartigste von allen hier neuaufgeführten Werken blieb F. Delius grofse „Messe des Lebens", deren zweiter, eine gute Stunde füllender Teil, bekannt gemacht wurde. Man kann in gewissem Sinne wohl behaupten, dafs Delius auch den gröfsten Erfolg dieses Mal errungen. Ich meine hiermit natürlich nicht eine Abwägung der äufseren Beifallsbezeugungen. Vielmehr handelt es sich um die scharfen gegensätzlichen Wertungen bei den Ernsten, die das ernst zu Nehmende und Problematische dieser im vollsten Sinne neuartigen Komposition zum mindesten erweisen. Den Text des siebenteiligen Werkes hat Fritz Cassirer aus Nietzsches „Zarathustra" zusammengestellt. Zur Ausführung werden das grofse (moderne) Orchester, gemischter Chor und Soloquartett benötigt. Die rein technische Ausnutzung dieses seines Materiales würde Delius schon allein berechtigen, eine ausführliche Analyse seiner „Messe" zu verlangen, und zweifellos wäre es eine hochinteressante Aufgabe, diesem modernsten aller musikalischen Sezessionisten und Worttondichter in die Bereiche seiner Traumwelt zu folgen. Dafs Delius sich im Motivischen mit Strauss oder Wagner berühre, kann ich nicht finden. Einzelne, wenn man so sagen darf, stark äufserliche Anklänge erscheinen im Rahmen des weich dunklen Kolorites seines Ton-Bildes in einer ganz anderen Beleuchtung. Die Plastizität des Themenmateriales und die logisch feste Struktur des Baues, wie wir sie bei den genannten Meistern zu finden gewohnt sind, fehlen hier, wenigstens im herkömmlichen Sinn, völlig. Eher dürfte die Behandlung des Motivischen, wie auch die Verwendung der Singstimmen mit Debussy eine gewisse Verwandtschaft haben. Dafs aber in Delius Kunst, der Kunst eines reifen und starken „Könnenden" unserer Spätkultur trotz ihres geringen intellektualen Reizes eine tief wirkende Kraft liegt, das dürfte wohl kaum zu bestreiten sein. — Einen ehrlichen und unmittelbaren Erfolg errangen fernerhin K. Bleyle mit seiner jugendfrischen und klar geformten Ton-Dichtung „Flagellantenzug" und Siegmund von Hausegger mit einem neuen Werk für gemischten Chor und grofses Orchester: „Sonnenaufgang", ein Freiheitssang nach Gottfried Keller. Die herbe, mannhafte und von idealistischem

Schauen getragene Kraft Hauseggers spricht auch aus dieser neuesten Schöpfung. Weniger befriedigte J. Krug-Waldsees sinfonische Dichtung „der goldene Topf" (nach E. T. A. Hoffmann), an der eingentlich nur die orchestrale Gewandtheit (trotz mancher starken Übertreibung) interessierte. Der jugendliche Thuilleschüler Paul v. Klenau, dessen f moll-Sinfonie das erste Konzert eröffnete, versteht es sicher ebenfalls, durch sein kompositionstechnisches Können zu fesseln und durch den Ernst seines Wollens zu erwärmen. Bei der völligen, geist- und oft auch notengetreuen Beeinflussung durch Bruckner hat aber Klenau bis jetzt leider noch gar keinen selbständigen Zug in seinem Schaffen zu verraten gewufst. Gilt sein Werk als Talentprobe, so kann auch Jan v. Gilses Sinfonie „Erhebung" für eine hohe Sopranstimme und grofses Orchester in gleichem Sinn anerkannt werden. Wenn Klenau sich in seiner Weise einer möglichst gedrängten Ausdrucksweise befleifsigt, so nimmt Gilse seiner fünfsätzigen Sinfonie durch schier endlose Weitschweifigkeiten die Lebensfähigkeit, selbst um den Preis, dafs er im einzelnen oft sehr Ansprechendes und Schönes gibt, und dafs seine Kompositionstechnik im ganzen der Klenaus überlegen bleibt. Eine gerne acceptierte Erfrischung bot der Amerikaner Ernest Schelling mit seiner leichtblütigen und geistvollen „Suite fantastique" für Klavier und Orchester. Stil und Fassung sind modern, differenziert, ja bewufst raffiniert bis zur Pikanterie, dabei bekundet die Arbeit das Geschick und den Fleifs des ausgereiften Musikers; und wie als Komponist seiner Sache sicher und überlegen, erwies sich Schelling bei der Ausführung des Klavierpartes auch als virtuoser Pianist. Neben ihm fand Max Schillings mit seinen neuen „Glockenliedern" nach C. Spitteler („Frühglocke", „Nachzügler", „Bildchen", „Mittagskönig und Glockenherzog") den unumstrittensten Beifall. Ludwig Hefs trug die Gesänge in idealer Vollendung vor. Rechnet man die aparte und oft neuartig reizvolle, vielfach auch humoristisch lebendige Orchestersprache des Tonpoeten Schillings dazu, so wird man diesen Erfolg, der eine Wirkung eines „Rein Schönen" entsprach, begreifen. Orchestral besonders interessant war die Verwendung von Klavier, Harfe, Glockenspiel, Celesta und in g und b gestimmten Gläsern. In den beiden Kammermusikmatineen wirkten das Münchener Streichquartett und das Ahnerquartett neben einer Reihe Münchener und auswärtiger Künstler mit. Das musikalisch Wertvollste gaben der Münchener Komponist und Maler R. Lederer in einem vortrefflichen Quartett in A, Paul Juon in einer Trio-Caprice (nach Selma Lagerlöfs Gösta Berling), die das „russische Trio" ausführte, und W. Braunfels in einer Reihe von „Studien" und „Bagatellen" für Klavier. Carl Ehrenbergs Sonate für Violine und Pianoforte sprach mich nicht gleichmäfsig an und zu Henri Marteaus Kammersinfonie (octette symphonique), die dem Andenken R. Mühlfelds gewidmet ist, vermochte ich gar keine Stellung zu gewinnen. Ein Quartett von K. Pottgiefser lernte man als die tüchtige Arbeit eines ehrlichen Musikers schätzen. Von den Liederkomponisten fesselten fast am meisten K. Schindler mit seiner etwas leicht beschwingten Muse. Neben ihm sind zu nennen R. v. Mojsisovics, G. Vollerthun und K. Kämpf. — Wie verlautet, soll die nächstjährige Tonkünstlerversammlung in Coburg stattfinden. Willi Gloeckner.

Baden (Schweiz). IX. Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins in Baden (30. u. 31. Mai). In etwas bescheidenerem Rahmen als die Feste der letzten Jahre wurde vom schweizerischen Tonkünstlerverein seine diesjährige Tagung in dem bei Zürich gelegenen Thermalkurort Baden abgehalten. Immerhin standen drei überlange Konzerte auf dem Festprogramm, in denen 37 Werke von 19 Komponisten zur Aufführung gelangten.

An reinen Orchesterstücken gab es nur zwei zu hören: eine Serenade (Op. 1) für kleines Orchester von *Othmar Schoeck* (Brunnen), die sich als hübsche Illustration ihrer witzigen programmatischen Unterlage repräsentiert, und eine musikalisch-mathematische, trocken theoretische Arbeit: eine Kanon-Suite — in nicht weniger als sieben, theoretisch fein aufgebauten Kanons von *Georg Haeser* (Basel).

Einen breiten Raum nehmen numerisch die einstimmigen Liederkompositionen ein, unter denen sich das Beste befindet, was die diesjährige Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins zeitigte, nämlich die vier Lieder von *Othmar Schoeck*, einem Schüler Max Regers: Abschied (Uhland), Erinnerung (Eichendorff), An meine Mutter (E. Möricke), Wanderlied der Prager Studenten (Eichendorff). Der junge Komponist legt in jedes dieser Lieder einen so natürlich empfundenen, herzgewinnenden Zug, daß man sich ihrem Zauber unmöglich entziehen kann. Der Sinn für ungekünstelte Melodieführung ist bei Schoeck ebenso ausgeprägt, wie sein guter Geschmack für stimmungsvollen Begleitungssatz. Auch die Gesänge von *Ernst Isler* (Zürich) „Abend" (Fulda), „Erwacht" (G. Falke) erfreuen durch ähnliche Vorzüge. Weniger natürlich muten die 7 Lieder des in München als Lehrer für Komposition und Theorie wirkenden Baslers *Walter Courvoisier* an, aber sie sind immerhin ehrlich empfunden, während die beiden Lieder von *Emil Frey* (Baden) lediglich als eine kompositorische Künstelei gewertet werden können; den ersteren lagen die Dichtungen: Altitalienisches Sonett (Geibel), Gode Nacht (Storm), De junge Wettfru (Klaus Groth), Die Stadt (Storm), Sehnsucht nach Vergessen (Lenau), Feuer vom Himmel (Cornelius), Neues Leben (Hertz), den letzteren Hortense (Heine) und Ostermorgen (Geibel) zu Grunde. Der zuletzt genannte Komponist hat dem diesjährigen Feste außer diesen wenig geglückten Liedern auch ein Trio in F moll für Klavier, Violine und Violoncello beigesteuert, welches namentlich in den beiden ersten Sätzen bei interessanter, wenn auch etwas äußerlich pathetischer Verarbeitung eine reich fließende und warme thematische Erfindung aufweist.

Violinsonaten mit Klavierbegleitung standen drei auf den Konzertprogrammen: eine dreisätzige von *Albert Meyer* (St. Gallen), eine Sonate in D moll von *Fritz Brun* (Bern) und eine sonata lirica von *Hans Huber* (Basel), von denen die letztere als diejenige gerühmt werden muß, welche am meisten eigene originelle Züge aufweist. Während die Sonate von Fritz Brun von dem trefflichen Basler Konzertmeister Hans Kötscher unter Begleitung des Komponisten zum Vortrag gebracht wurde, stand bei beiden anderen kein geringerer als *Henri Marteau* am Geigenpult. Seine eminente Künstlerschaft trug ihm und damit auch den beiden Komponisten in deren Dienst er sich stellte laute Stürme von Beifall ein. Als Komponist war Marteau, der durch seinen Wegzug nach Berlin nunmehr aus der Reihe der ordentlichen Mitglieder des schweizerischen Tonkünstlervereins scheidet, mit einer Chaconne für Bratsche und Klavier vertreten, die er, wie in der Hubertschen sonata lirica vorzüglich von Frau Saatweber-Schlieper (Barmen) begleitet, selbst spielte.

Emmanuel Moor (Ouchy) hat dem Feste ein von der Lausanner Pianistin E. de Cjerzabeck ausgezeichnet wiedergegebenes, überlang ausgesponnenes Präludium in Des dur beigesteuert, und *Josef Lauber* (Genf) eine Fantasie für zwei Klaviere (über ein Motiv aus der Oper „Le Devin du Village" von J. J. Rousseau), ein Werk, welches als Komposition von blendender Kraft mit mehrmaligen geschickten Steigerungen Anerkennung verdient. In Mme. *Marie Panthes* (Genf) die im Verein mit dem Komponisten die technisch nicht leichte Fantasie wiedergab, lernten wir eine Pianistin von beachtenswerten Qualitäten kennen.

Unter den Chorwerken interessierten am meisten die „Korsenbilder" von *Gustav Niedermann* (Zürich) drei gemischte Chöre mit Orchester von talentvoll gewähltem Kolorit und drei sehr geistvoll gesetzte Gesänge: „Widerhall", Altes Marienlied und „Gesang der Nymphen" mit Klavierbegleitung und Flöte, Horn und Bratsche

von *Hans Huber* (Basel). Ferner dürfen als Volkslied aus „Des Knaben Wunderhorn" „Hüte dich" für Baritonsolo, kleinen Chor und Klavier von *Fritz Karmin* (Genf) und der gemischte Chor a cappella „Schlagende Herzen" von *Josef Berr* (Zürich) als hübsch gesetzte und frisch empfundene Werkchen gerühmt werden, während die gemischten a cappella-Chöre von *Jacques Ehrhardt* (Mülhausen) und *Louis Zehntner* (Basel) als wenig bedeutungsvolle Bereicherung der Chorliteratur gelten müssen. Zu erwähnen ist in dieser Kategorie noch ein anmutiger, schalkhafter Frühlingstanzreigen „La regine avrillonse (J. V. v. Scheffel) von *Carl Munzinger*, den das Basler Vokalquartett wirkungsvoll zu Gehör brachte.

Ein Streichquartett No. 2 in D dur von *Alex. Denéréaz* (Lausanne) welches die Eröffnungsnummer des zweiten Konzertes bildete, hatten wir leider nicht Gelegenheit zu hören; es wird uns als ein Werk geschildert, in welchem die Themen hübsch und ohne besondere Originalität verarbeitet sind.

Den Schluß der Badener Aufführungen bildete der 137. Psalm für gemischten Chor, Sopransolo und Orchester von *Hermann Göts*, den man aus Pietät für den längere Zeit in der Schweiz tätig gewesenen und in Zürich verstorbenen Komponisten mit auf das Programm genommen hatte. Die Aufführung des Werkes war eine vorzügliche; sie erbrachte den Beweis für ein sehr respektables Können des Badener gemischten Chores und trug dem Dirigenten des Vereins, Musikdirektor *C. Vogler*, der als Oberleiter des gesamten musikalischen Festteiles der diesjährigen schweizerischen Tonkünstlertagung sich sehr verdient um diese machte, laute Ehrungen ein.

Im Anschluß an die Badener Tage veranstaltete zu Ehren des schweizerischen Tonkünstlervereins der „Gemischte Chor, Zürich" unter Leitung des Kapellmeisters *Andreae* am 1. Juni in der Züricher Tonhalle ein Festkonzert, dessen Programm aus sechs Nummern, alles Kompositionen von Mitgliedern des Tonkünstlervereins, bestand, und zwar 1. Ratcliff-Ouvertüre für Orchester von *Othmar Schoeck*, 2. Nähe des Toten für Chor und Orchester von *Carl Hess*, 3. Sinfonie in H moll für Orchester von *Fritz Brun*, 4. Le paradis perdu für Solostimmen, Frauenchor und Orchester von *Joseph Lauber*, 5. Improvisationen für Orchester von *Emmanuel Moor*, 6. „Vidi aquam" für Chor, Orchester und Orgel von *Friedr. Klose*. Das bedeutendste dieser Werke ist Laubers „le paradis perdu"; in ihm offenbart sich der Komponist als ein tüchtiger Musikdramatiker, der es versteht, mit den Farben des Orchesters im Verein mit den Singstimmen wirksame Bilder erstehen zu lassen. Fritz Bruns Sinfonie ist etwas breit ausgesponnen, enthält aber vieles Schöne besonders in ihrem ersten Satze. Tiefen Eindruck machte auch Kloses schon anderwärts mit Erfolg aufgeführte Komposition, während Moors Improvisationen etwas sehr äußerlich anmuteten. Das Chorwerk „Nähe des Toten" von Carl Hess, spricht, wenn auch ebenfalls sehr auf äußerlichen Effekt hinzielend, für unbedingte Routine, und Othmar Schoecks Ouvertüre darf bei schöner organischer Gestaltung und geschmackvoller Instrumentation als ein weiterer Beweis für die tonsetzerischen Talente des in diesem Jahre zum erstenmal auf den Plan getretenen jungen Komponisten gelten. E. Trapp.

† Der Tod hält unter den Männern, die im Thüringer Musikleben eine bedeutende Rolle gespielt haben, traurige Ernte. Kurz hintereinander starben *Emil Büchner*, *Wilh. Gottschalg* und *Carl Müllerhartung*. Emil Büchner ist am 7. Dezember 1826 zu Osterfeld bei Naumburg geboren. Von 1866—1880 war er Hofkapellmeister in Meiningen. Als Dirigent des Sollerschen Musikvereins übte er einen wohltätigen Einfluß auf das Musikleben Erfurts aus. Von seinen Kompositionen, Opern, Sinfonien, Ouvertüren, ist das Chorwerk Wittekind am bekanntesten geworden.

Wilhelm Gottschalgs Wiege stand in Mechelrode bei Weimar, wo er am 14. Februar 1827 das Licht der Welt erblickte. Er war einer der besten Schüler Töpfers und wurde 1870 dessen Nachfolger als Seminar-Musiklehrer in Weimar. Franz Liszt hatte eine Vorliebe für Gottschalg, dem er auch musikalischen Unterricht — wohl besser gesagt musikalische Ratschläge — gab. Daß er sich an Gottschalgs Herausgabe des Repertoriums für Orgel beteiligte, beweist seine Achtung vor Gottschalgs Können. Dieser war ein schwärmerischer Verehrer Liszts, und als Herausgeber der Urania, des Chorgesangs und als Berichterstatter von Musik- und Tageszeitungen verrichtete er für den Meister und seine Schüler wichtige Pionierarbeit. Über Liszt ging Gottschalg nichts, so daß ihm die Weimaraner die Redensart: „Liszt und der Großherzog" in den Mund legten. Liszt nannte ihn im Scherze wohl seinen Adjutanten. Als Tonsetzer und Bearbeiter hat sich Gottschalg auf dem Gebiete der Orgelliteratur hervorgetan, auch stand er im Rufe eines bedeutenden Orgelspielers.

Am einflußreichsten von allen dreien war *Karl Müllerhartung*, geboren 1834 in Stadtsulza. Ursprünglich zum Theologen bestimmt, ging er 1854 zur Musik über. Sein Lehrer war Kühmstedt in Eisenach. 1857 wurde er Operndirigent in Dresden, 1859 Kühmstedts Nachfolger als Seminarmusiklehrer und Musikvereinsdirigent in Eisenach, 1865 Kirchenmusikdirektor in Weimar, 1869 auch (neben Lassen) Kapellmeister am Hoftheater. In dieser Stellung löste ihn Richard Strauß ab. Inzwischen (1872) hatte er seine wichtigste Lebenstat vollbracht: die Gründung der großherzoglichen Opern- und Musikschule in Weimar, deren Direktor er bis zu seiner Pensionierung war. Titel und Orden regnete es für ihn. Er gab Orgelsonaten, in letzter Zeit besonders Motetten heraus. Von einer geplanten Theorie der Musik ist nur der 1. Band erschienen. Am 11. Juni machte ein Herzschlag dem schaffensfreudigen Leben ein Ende. Müllerhartung starb in Charlottenburg, seine Seele liebte bis ans Ende Thüringen, in dem er durch sein volkstümlich gewordenes Lied: „Thüringen holdes Land" bis in ferne Zeit fortleben wird. R.

— *Adolf Fürstner*, der Senior der Berliner Verleger, ist am 6. Juni in Nauheim gestorben.

— Das Antiquariat Huber in Salzburg versandte seinen 42. Lagerkatalog. Er verzeichnet die Abteilungen: Geschichte und Theorie der Musik. Instrumentalmusik. Oper, Operette, Ball, Lied, Gesang, Kirchengesang. Geschichte des Theaters, dramatische Werke. Auf dem Titelblatt ist ein seltenes Bild Mozarts.

— Der 167. und 169. Katalog von Liepmannssohn in Berlin verzeichnet Werke der Instrumentalmusik vom Anfange des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

— Das Oratorium „Die Sieben letzten Worte des Erlösers", von Dr. *P. Hartmann von an der Lahn-Hochbrunn*, liegt nunmehr, wie die Verlagsfirma J. Fischer & Bro., New York, mitteilt, fertig vor. Die Herausgabe hatte sich etwas vorzögert, da der berühmte Franziskaner-Komponist in New York gefährlich erkrankte. Nach seiner Heimat, Tirol, verbracht, erholte sich P. Hartmann jedoch bald soweit, daß er sein Werk vollenden konnte. Die Aufführung eines Fragments (2. Wort) durch die Brooklyner Choral Society war ein entschiedener Erfolg.

— H. G. Noren hat in seinem sinfonischen Werke „Kaleidoskop" zwei Themen aus dem „Heldenleben" von Strauß verwendet als Huldigung für Strauß. Der Verleger des „Heldenleben" erhob gegen die Veröffentlichung des „Kaleidoskop" Einspruch. Denn § 13 Abs. 2 des Urhebergesetzes vom Jahre 1901 sagt: „Bei einem Werke der Tonkunst ist jede Benutzung unzulässig, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zu Grunde gelegt wird." Das Gericht aber fällte folgendes Urteil: „Vom Standpunkt der musikalischen Kompositionslehre ist weder das Hauptthema noch das Widersacherthema (aus dem „Heldenleben") eine „Melodie". Die Musikwissenschaft unternimmt eine strenge Scheidung von Motiv, Leitmotiv, Thema, Phrase und Melodie. Während das Motiv die kleinste selbständige Einheit des musikalischen Gedankens darstellt, das Thema eine Kette sich wiederholender oder aneinandergereihter Motive, wird unter dem Ausdruck Melodie, entsprechend seinem Ursprung — melodia hängt zusammen mit melos — Glied und Ode — Lied — eine Tonreihe verstanden, die den musikalischen Gedanken in künstlerischer, sangbarer Form, als gegliedertes, abgerundetes Ganzes verkörpert. Im Motiv wie im Thema kann das melodiöse Element in der Musik zum Ausdruck gelangen; ein melodisches Motiv, ein wohlklingendes Thema ist aber noch keine Melodie. Man mag insbesondere das Hauptthema des

„Heldenleben" ein melodisches Thema nennen: eine Melodie bildet es nicht, und im direkten und bewußten Gegensatz zur Melodie steht das Widersacherthema."

„Da nun aber," sagt das Urteil an anderer Stelle, „die Melodie" noch immer das wahrhaft Anziehende und Volkstümliche jedes Tonwerkes bildet, so ist ihr eben in dem neuen deutschen Urhebergesetz der weitergehende Schutz gegen jede unberechtigte Ausbeutung gewährt worden. Die Benutzung von Motiven und Themen fremder Musikstücke bleibt dagegen unter der Voraussetzung künstlerischer Verarbeitung und Neuausgestaltung nach § 13 Ab. 1 auch weiter freigegeben. Der hierdurch bestehende Unterschied im Schutze fremder Musik hat nichts Befremdliches, weil ein Motiv oder Thema der verschiedenartigsten Veränderung und künstlerischen Verarbeitung fähig ist, die Melodie dagegen infolge der fertigen Form, in der sie auftritt, Umstellungen, Kürzungen oder sonstige Änderungen nicht verträgt, ohne ihre Eigenart einzubüßen. Durch Neubearbeitung eines Themas oder Motivs kann demnach eine völlig neue eigentümliche Schöpfung hervorgebracht werden, während die Herübernahme einer Melodie, da sie nur im ganzen erfolgen kann, meist einer absichtlichen Ausbeutung fremder Tonwerke gleichkommt."

Das „Kaleidoskop" H. G. Norens wurde dementsprechend zur Veröffentlichung freigegeben.

Besprechungen.

Werke für Gesang.

Flügel, Ernst, Op. 64, Vier Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. Breslau, C. Becher.

Ernst Flügel ist längst bekannt als ein feinfühliger Komponist, der in einer nichts weniger als gewöhnlichen Sprache zu uns zu reden pflegt. Von den vier vorliegenden Liedern ist das erste, „Das Schwerste" (Wilhelm Jensen), etwas schwer eingänglich. Das zweite, „Letzte Stunde" (Marie Tyrol), ist von großer Innigkeit, das „schlaf ich dann wunschlos selig" ist musikalisch vortrefflich ausgedrückt. No. 3, „Einst" (Karl Stieler), mit seiner Steigerung über einem chromatisch aufwärtssteigenden Baß und dem plötzlichen Zurücksinken in den Anfang, und No. 4, „Waldseligkeit" (Richard Dehmel), stehen wohl noch höher als die ersten beiden Lieder und werden sich gewiß viele Freunde erwerben.

Messner, Georg, Op. 8, Vier Gedichte von Theodor Storm für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 9, Dagmars Klage und Verirrt, zwei Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Breslau, C. Becher.

Die vorliegenden Gesänge sind von einem Komponisten, dessen Empfindung sich zwar mehr an der Oberfläche hält, der uns aber in dem Bestreben, sich dem Texte möglichst eng anzuschließen und die Begleitung möglichst interessant zu gestalten, Lieder bietet, die einen nicht allzu verwöhnten Geschmack wohl befriedigen können. Ein anmutiges Liedchen ist aus Op. 8 No. 3, „Nelken". In Op. 9 ist in beiden Gesängen die Stimmung recht gut getroffen. In Dagmars Klage muß es in der letzten Zeile im ersten Takt auf dem letzten Viertel d heißen statt dis.

Frommel, Otto, Geistliche Gesänge für eine oder zwei Singstimmen mit Piano oder Orgel. Baden-Baden, Emil Sommermeyer.

Einige der vorliegenden fünf Gesänge sind arm in der Erfindung, und auch die satztechnische Arbeit ist nicht immer zu loben. No. 1, „Zu dir heb' ich die Hände" (K. E. Knodt), beginnt in F dur, wendet sich auf denselben Textworten nach F moll, um dann auf „Geduld in schwerer Zeit" in das freundliche C dur einzulenken. In den diesem C dur vorhergehenden Takten sind viele Versetzungszeichen zu ergänzen. Der Anfang von No. 2, „Charfreitag" (Otto Frommel), ist dem Text gut angepaßt; weshalb aber im zweiten Takt fes as, statt e gis? In Liedern, wie die vorliegenden, sollte man einen Satz wie in Takt 15 besser vermeiden. No. 3, „Ostern" (Otto Frommel), trägt sehr schöne Züge und ist als das beste unter den fünf Liedern zu bezeichnen. No. 4, ein Trauungslied, Text von K. E. Knodt, mit Violine ad lib. ist wenig bedeutend, dagegen fesselt No. 5, „Christe, du Lamm Gottes", für dreistimmigen a cappella-Chor durch einen schönen Mittelsatz. Wie in No. 1, so sind auch in den andern Liedern hier und da Versetzungszeichen zu ergänzen. Der Komponist hat eine Verwendung der Lieder im liturgischen Gottesdienst im Auge gehabt; in diesem Falle könnte z. B. dem Osterlied sehr gut der Choral „Jesus, meine Zuversicht" folgen, der auch in dem Liede an einer Stelle bereits anklingt. M. Puttmann.

Neue Musik für Pianoforte.

Mit einem anspruchslosen C dur-Stückchen „Auf der Schaukel" (Op. 12, 1,20 M, Berlin-Großlichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg) erweist vielleicht **Jolan Pavelko** manchem kleinen Klavierspieler einen Gefallen, denn es wird nirgends viel Technik vorausgesetzt, die Sache klingt und Lehrer nebst Schüler sehen damit einen Erfolg vor sich.

Für dieselbe Stufe der pianistischen Entwicklung und auch einige folgende schrieb **Franz Moritz** „Vier instruktive Vortragsstücke" (Op. 35, 1,80 M, Leipzig, P. Pabst) und später zum zweiten Male „Vier instruktive Vortragsstücke" (Op. 63, 2 M, Ebendaselbst), die sich durch angenehme Melodik und gute Spielbarkeit empfehlen und zur Erholung und Unterhaltung ab und zu den Schülern in die Hand gegeben werden mögen. Weit weniger gelungen ist der „Trauermarsch" des genannten Komponisten (Op. 57, 1 M), der erfindungsarm ist und zugleich eine ziemlich unverfrorene Anleihe an den Trauermarsch aus der B moll-Sonate Chopins bedeutet.

Nach einem gewissen Robert Schumann noch einmal „Waldszenen" komponieren wollen, ist unter Umständen eine mißliche Sache und meines Erachtens ist auch **Oswin Keller** mit seinem, also benannten Op. 15 (2,50 M, Leipzig, P. Pabst) an jenem berühmten Op. 82 gescheitert. Die sechs Stücke, auch wenn man sie von der bekannten „instruktiven" Seite allein betrachtet und ihnen schon deshalb manches zu gute hält, sind ziemlich hausbacken und nüchtern, wenn darin auch der gute Wille, etwas Brauchbares und Tüchtiges zu schaffen, überall leicht erkennbar ist. Relativ am wertvollsten dürfte das dritte, „Waldbächlein" überschriebene Stück sein, denn es läßt sich sehr gut als Studie für Akkordspiel verwenden.

Der nun schon 70jährige französische Tonpoet **Paul Lacombe** spendete in seiner „Walzersuite" (Op. 120, 3 M, Leipzig, Breitkopf & Härtel) eine reizende Gabe. Die das Heft füllenden acht Pianofortestücke schließen allerhand in sich, reiches Gefühlsleben, musikalische Bonmots und Pikanterien, lebensprühendes Scherzspiel und Momente stiller Resignation, und so bringt der geistreiche Südfranzose in seiner Komposition jedem etwas. Natürlich mit Einschränkung. Denn um diesen so fein und sorgsam gezeichneten Skizzen und Stimmungsbildchen, die so viel ausgesprochen Persönliches an sich tragen, vollkommen gerecht zu werden, ist liebevolles Spielen und Anhören zugleich erforderlich. An anderem Ort habe ich früher schon Lacombe im Hinblick auf seine zierlichen musikalischen Miniaturen den französischen Karl Reinecke genannt und das in Rede stehende Heft bestätigt von neuem die Korrektheit einer solchen künstlerischen Parallele. In Lacombes Walzersuite macht sich ein überaus empfindsamer Musiknerv geltend; ferner ein belebtes und zugleich belebendes Gefühl für Rhythmus auserlesener Art und endlich einer Vornehmheit und Gewähltheit der musikalischen Diktion, die in unserer, an so ausgeprägt chevalereske Nuancen wahrlich nicht mehr gewöhnte Zeit um so erfreulicher und befriedigender berühren. Der besonderen Empfehlung von Paul Lacombes Walzersuite bedarf es nach Vorstehendem kaum — jeder Musiker und feinfühlige Kunst- und Musikfreund wird daran Genuß und Freude haben.

Eugen Segnitz.

Kompositionen für Violine und Pianoforte.

Es liegen uns zwei Romanzen aus dem Verlage Breitkopf & Härtel vor: die eine in G dur (Op. 63) von **Lange-Müller,** die andere — in A dur (Op. 29) von **Leone Sinigaglia** (je 2,60 M).

Beide verlangen gewandte Violinspieler, sowie gewandte Begleiter am Klavier; beide empfehlen sich zum Vortrage, jedoch dürfte die Romanze von Sinigaglia ihres einschmeichelnden, ansprechenderen melodischen Wesens wegen von den Geigern bevorzugt werden.

Ein bei Gebrüder Ulbrich in Berlin erschienenes Violinkonzert von **Leo Portnoff** (Op. 8, 2 M netto) wendet sich in technischer, wie in geistiger Hinsicht — ohne abnorme Schwierigkeiten zu bieten — an gut geschulte Geiger und temperamentvolle Vortragskünstler. Das Ganze, in drei Sätze: Allegro moderato $^4/_4$ — Andante cantabile $^4/_4$ — Allegro $^2/_4$ zerfallende Werk hat glatte Form. Alles geht darin frisch vorwärts; die Passagen sind durchaus violingemäß, dabei effektvoll; ja sogar Pizzicato-Effekte à la Bériot (vergl. S. 8 Takt 9 der Prinzipalstimme) verschmäht der Komponist nicht anzubringen, wendet dieselben aber künstlerisch geziemend an. Besonders haben die Cantilenenthemen in den drei Sätzen etwas Gewinnendes, so daß ein Geiger mit dem Vortrage dieses Konzertes sicher reüssieren wird.

Eine sehr wohlklingende, klangschöne Piece ist das Notturno von **Emil Söchting** (Op. 69, No. 3) für 2 Violinen und Pianoforte. (Leipzig, Gebrüder Hug. 1,50 M). Dieselbe eignet sich besonders für Dilettantenkreise, wo sie — bei glatter, guter Ausführung — sicher Anklang findet.

Von **Otto Schmid**-Dresden ist bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza in schönem Neudruck „Menuett und Arie" von Joh. Michael Haydn herausgegeben worden (1,20 M); — Zwei Kabinettstücke auch für künstlerisch gebildete Kreise.

Unter dem Titel „David-Album" hat **Hans Sitt** bei Eulenburg in Leipzig 8 Stücke aus Davids „Bunte Reihe" (Op. 30) herausgegeben (1,50 M). Sie nennen sich: 1. Kinderlied, 2. Scherzo, 3. Romanze, 4. Mazurka, 5. In russischer Weise, 6. Lied, 7. Serenade, 8. Ungarisch. Druck und Bezeichnungen (Fingersätze, Strucharten usw.) dieser bekannten espritvollen musikalischen Miniaturen lassen nichts zu wünschen übrig.

Ebenso empfehlen sich — für angehende Geiger — die ebenfalls bei Eulenburg in Leipzig unter den Gesamttitel erschienenen „kleinen Transpositionen beliebter Opernmelodien im Bereiche der ersten Lage mit leichter Pianofortebegleitung" von **Louis Kron** (6 Hefte à 1,50 M netto).

Technisch einige Stufen höher stehen die unter dem Titel „Lyrische Stücke" von **Friedrich Hermann** bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen zwölf Piecen von Pergolese, Haydn, Gluck, Martini, Beethoven, Frz. Schubert, Reinecke, Rob. Schumann, Joh. Seb. Bach, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, J. S. Bach. — Auch hier ist auf leichte Ausführbarkeit Rücksicht genommen. Jedoch wenden sich diese Stücke nicht nur an Dilettanten, sondern zugleich an einen musikalisch gebildeteren, anspruchsvolleren Zuhörerkreis. — Vor allem auch das der Bachschen Toccata in G dur entnommene und von **Karl Westdagh** bei Breitkopf & Härtel berausgegebene „Adagio" (1,30 M). Dasselbe enthält eine, wenn auch nur kurze, aber — gut auszuführende — nicht ganz leichte Doppelgriffstelle.

Da wir nun einmal in den Breitkopf-Härtelschen Verlag geraten sind, wollen wir noch die drei letzten uns vorliegenden Opera namhaft machen: 1. Pastorale Fantasie, Op. 56. — 2. Lohengrin-Fantasie, Op. 123 von Singelée (revidiert von Rich. Hofmann), — desgleichen: „Klassische Stücke für die Unterrichts- und Aufführungszwecke der Mittelschulen, sowie zum Gebrauche in Orchestervereinen" von Dr. **Heinrich Schmid** (Partitur, Heft 5, 3 M) enthaltend: 1. Krönungsmarsch aus der Oper „Der Prophet" von Meyerbeer, — 2. Andante aus der Klaviersonate Op. 120 von Franz Schubert (für Streichorchester). — 3. Menuett aus der Sinfonie G dur von Joseph Haydn, — 4. Rondo aus der Serenade No. 6 von W. A. Mozart (für Streichorchester, Orgel, Harmonium ad lib.).

Schließlich ist hier noch einer Kollektion von Vortragsstücken für Violine und Orgel, einer Anthologie von klassischen und modernen Stücken — mit Fingersatz und Bogenbezeichnung, sowie genauerer Registerangabe, welche von **Sigfried Karg-Elert** bearbeitet und bei Hug in Leipzig erschienen ist zu gedenken (Heft 2, 2 M). Als Komponisten sind genannt: **August de Bériot** (Adagio aus dem 9. Konzert, — **Hector Berlioz** (Solo aus dem Requim), — **Friedrich David** (Romanze, Fis dur), — **Franz Liszt** (Souvenir de Petersburg), — **Peter Cornelius** (Legende), — **Anton Rubinstein** (Andante aus Op. 3), — **Peter Iljitsch Tschaikowsky** (Rêverie interroupue), — **Oskar Wermann** (Kanzone aus Op. 130), — **Enrico Bolsi** (Notturino), — **Hans Hiller** (Hymne), — **Sigfried Karg-Elert** (Angelus). Die hier aufgeführten Piecen sind von sehr verschiedener Schwierigkeit; eignen sich aber alle sowohl zum Vortrag in kirchlichen, wie in weltlichen Konzerten. Prof. A. Tottmann.

Niemann, Walter, Das Klavierbuch. Kurze Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister, des Klavierbaues und der Klavierliteratur. München, Callweys Verlag.

Die Bedeutung des Klavierbuches liegt nicht in neuer Bewertung zeitgenössischer oder früherer Klaviermeister, sondern in seiner überaus fesselnden, scharf pointierten Darstellung, welche durch ihren blühenden Stil mit einer geistvollen Unterhaltungslektüre in Wettbewerb tritt. Nichts scheint dem Verfasser ferner zu liegen, als belehren zu wollen, und doch hat der Leser am Ende des Buches die Meister des Klavierspiels und des Klavierbaues kennen gelernt und ist mit einer Reihe der wichtigsten Werke der Klavierliteratur spielend bekannt geworden. Daß *Niemann* weder Notenbeispiele noch Abbildungen gebracht hat, ist zwar zu bedauern, aber mit Wenigem wäre nichts gedient gewesen, und durch ein Viel hätte das Buch einen Umfang erhalten, der seinem besonderen Zwecke wenig angemessen gewesen wäre. Schaltete doch die Bestimmung des Buches von vorn herein auch jene einschlägigen Fragen aus, an deren Beantwortung dem Musikliebhaber nichts gelegen sein kann. *Niemanns* Feder wurde offenbar von heller Begeisterung für das Klavier und seine Meister geführt. Seine liebenswürdige Art der Kritik, auch da liebenswürdig, wo sie abspricht berührt sympathisch. Die Anordnung des Stoffes auf geographischer Grundlage, wo dies irgend möglich ist, erleichtert die Aneignung des Dargebotenen dem, welcher dauernden Besitz von ihm nehmen will. Diese Anordnung läßt im übrigen deutlich erkennen, wie groß der Einfluß des Auslandes auf die deutsche Klaviermusik gewesen ist. Viele ausländische Namen sind dem Klavierspieler so innig vertraut geworden, daß es ihm gar nicht zum Bewußtsein kommt, hier Ausländer vor sich zu haben. Die Hoffnung des Autors, die ausländische Klavierkultur werde die deutsche nicht erdrücken, teilen wir.

Ernst Rabich.

Werke für Orgel.

Es liegen so viele Neuerscheinungen vor, daß wir auf eine eingehende Besprechung derselben verzichten müssen.

Diebold, Johannes, Orgelstücke moderner Meister. 2 Bände. à 6 M. Junne, Leipzig.

Die Sammlung bietet von den hervorragendsten lebenden oder erst jüngst verstorbenen Komponisten Werke, die namentlich in ihrem 2. Bande tüchtige Spieler voraussetzen. Wir kennen kein Sammelwerk von Orgelstücken aus den letzten Jahren, soweit es sich um moderne Kompositionen handelt, das mit dem vorliegenden in Wettbewerb treten könnte.

Ein Sammelwerk, das nur alte Meisterwerke enthält, wird in der Organistenwelt ebenso freudig begrüßt werden. Es betitelt sich:

Meisterwerke deutscher Tonkunst. Erlesene Meisterwerke zum praktischen Gebrauch für Kirche und Schule, Konzert und Haus bezeichnet unter Leitung und Mitwirkung von *Guido Adler*, *Hermann Kretzschmar*, *Rochus von Liliencron*, *Adolf Sandberger*, *Max Seiffert* und *Emil Vogel*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Bis jetzt liegen uns vor drei Stücke für Orgel von *Joh. Jakob Froberger*, bearbeitet von Dr. *Walter Niemann*.

Im Gegensatz zu d'Albert - - (Bach gegenüber) — verlangt Niemann einen nuancenreichen Vortrag. Ich finde, daß es dem alten berühmten Herrn ganz gut steht, wenn er zu einem etwas modernen Vortrag genötigt wird. Die Ausgabe zeugt von großer Sorgfalt des Bearbeiters.

Brosig, Moritz. Ausgewählte Orgelkompositionen. Leipzig, Leuckart.

Paul Claußnitzer, der durch Originalkompositionen für Orgel bereits zu einem geachteten Namen gelangt ist, hat von *Brosigs* Orgelkompositionen 3 Bände à 3 M herausgegeben. Der erste Band enthält 14 Nummern, darunter 13 Präludien (vier davon mit abschließender Fuge) und eine Fantasie über „Christ ist erstanden", der 2. Band bietet 20 Präludien, 1 Präludium mit Fuge und ein Postludium, der 3. Band enthält 8 größere Nummern (4 Fantasien, 3 Andantes und 1 Adagio). Die Brosigschen Orgelkompositionen sind anerkannte Meisterwerke. Der Herausgeber ermöglicht durch Phrasierungsbogen, Vortragsbezeichnungen, genaue Fuß- und Fingersatzbezeichnung dem Orgelschüler, Einblick in den musikalischen Gehalt der Werke zu gewinnen, so daß die neue Ausgabe für Unterrichtszwecke hervorragend befähigt ist. Der rein künstlerische Wert der Kompositionen aber wird sie auch denen wert machen, die keines Unterrichts mehr bedürfen.

Oechsler, Elias, Zehn Orgelvorspiele zu Kirchenmelodien. Leipzig, Leuckart. Preis 2 M.

Oechsler steht auf klassischem Grund. Klare motivische Arbeit, flüssige Stimmführung, strenge Tonalität zeichnen die interessanten Stücke aus.

Streicher, J. A., 22 Choralvorspiele für Orgel, Op. 3. Leipzig, Leuckart. Preis 2 M.

— — Zehn Choralvorspiele, Op. 4. Ebenda.

Man sieht, daß der Komponist Bach fleißig studiert hat, die Frucht ist darum gut. Eine gewisse Gleichförmigkeit der Figuren und des Rhythmus, namentlich in den ersten Vorspielen, empfinde ich allerdings als einen Mangel. Abgesehen davon sind die Stücke durchaus zu empfehlen.

Selle, G. F., Hymnus für Orgel nach Worten der heiligen Schrift, Op. 21. Berlin, Verlag P. Fischer.

Ein wirkungsvolles dreisätziges Werk. Ein klagendes motivisch prächtig durchgeführtes Moderato wird von einem innigen Andante, das einen Gebetston anschlägt, abgelöst. Eine ziemlich frei behandelte Fuge, deren Thema an den Choral „Wie schön strahlt uns der Morgenstern" anklingt, bildet den letzten Satz; der Schluß desselben bringt die drei ersten Zeilen des obigen Chorals in seiner ganzen Breite und Wucht.

Hänlein, A., Weihnachts-Pastorale über den Choral: Vom Himmel hoch, nach Bachschen Motiven. Mainz, Schötts Söhne.

Ein stimmungsvolles Vortragsstück, das man „Sphärenmusik" benennen dürfte.

Bartmuß, R., Sonate IV F moll, Op. 46. Leipzig, Hug.

Ein an musikalischen Ideen und Formen außerordentlich reiches Werk, groß in Anlage und Durchführung. Nicht auf den Effekt berechnet, aber sehr effektvoll, der Schluß ist glänzend.

Von **Georg Riemenschneider** liegen mir 5 Hefte Orgelkompositionen aus dem Verlage Steingräber, Leipzig, vor und zwar:

Op. 29a. Stimmungsbilder (5 Stücke) zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauch.

Op. 33. Sonate in A dur.

Op. 43a. Stimmungsbilder (4 Stücke) zum Konzert- und gottesdienstlichen Gebrauch.

Op. 44. Zehn Choralvorspiele,

Op. 51. 8 Orgelstücke, teils für Konzert, teils für den Gottesdienst.

Der erste Eindruck der Riemenschneiderschen Kompositionen ist der der Großzügigkeit. Die Kompositionen sind durchaus modern, ohne überladen und in bezug auf ihre Tonalität unklar zu sein, jedenfalls erfreuliche Erscheinungen auf dem Gebiete der Orgelmusik, auf dem es ja wieder anfängt, Frühling zu werden.

Neruda, F., Thema mit Variationen, Op. 72. Introduzione. Andante, Fuge, Op. 74. Leipzig, Rather.

Der Komponist hat offenbar seinen Weg zur Orgel über Vokalkompositionen hin genommen. Für das Manual schreibt er vielfach einen vier- oder auch mehrstimmigen Satz, während er mit dem Pedal nur hier und da kräftig unterstreicht. Ist es auch nicht der allgemein gebräuchliche Orgelsatz, so ist er doch wirksam und nicht ohne Originalität.

Rückert, Th., Andante religioso zum Konzertgebrauch. Berlin, Rich. Kaun.

Der musikalische Wert ist nicht allzugroß, aber auf einer modernen Orgel mit 3 Manualen wird das Stück manchen Klangreiz entwickeln.

Fischer, C. A., Pfingsten, Konzert für die Orgel. Leipzig, F. Schubert.

Es ist erfreulich, daß eine Neuauflage dieses berühmten Werkes erschienen ist. — Wer nicht das ganze lange (4sätzige) Konzert spielen will, kann sich an einem Satze genügen lassen. Jeder hat seine besonderen Reize.

Werke für Harmonium.

Die Literatur für Harmonium ist lange Zeit vernachlässigt worden. Jetzt, da das Harmonium immer mehr zum Hausinstrument wird, erscheinen mehr Werke auf dem Markt. An erster Stelle nennen wir

Paul Köppens Normal-Harmonium-Literatur (für Harmonium mit einheitlicher Registrierung) mit eingedruckten Registerzeichen. Leipzig, Vertrieb: Breitkopf & Härtel.

Es ist eine überaus reiche zum großen Teile interessante Sammlung an Werken für Harmonium allein, dann für Harmonium und Klavier, Harmonium, Klavier und Violine, Harmonium, Violine und Violoncello usw. usw., ferner für eine Singstimme, auch für Chor mit Harmoniumbegleitung. Man lasse sich Gewünschtes zur Ansicht kommen.

Auch Gebr. Hug & Co. in Leipzig machen sich um die Harmoniumliteratur verdient. Von

Richard Bartmuß verlegten sie in neuerer Zeit 3 Albumblätter: Herbsttag, Allerseelen und Frühlingsahnung, drei wohlgelungene Stimmungsbilder. Von

Paul Hassenstein, dem Harmoniumspezialisten, liegen vor Op. 129 Stimmungen. Op. 132 Waldeszauber und ein Opernalbum: Von Gluck bis Bizet.

Der Komponist ist bemüht, die Ausdrucksfähigkeit des Instruments zu vergrößern, seine Harmonien sind gewählt, aber nicht gequält. Die meisten Freunde wird seine Bearbeitung der Opernstücke im letzten Album finden.

Gern weisen wir noch auf

Gustav Hägg, Sieben leichte Stücke für Harmonium oder Orgel hin. Leipzig, Friedr. Hofmeister.

Die Stücke bieten guten Vortragsstoff, namentlich die 7. Nummer, eine Fuge stellt dem Talent des Komponisten und seinem Können ein gutes Zeugnis aus.

Czerny, E. J., Neue Harmoniumschule (Lehrgang zur Selbsterlernung des Harmoniumspiels, auch für Nichtklavierspielende). Hannover, Oertel.

Das Werk ist in 3 Teilen à 1 M erschienen, die beiden ersten Teile führen in die Technik ein, der 3. Teil enthält eine Auswahl guter zum Teil klassischer Stücke.

Karg-Elert, Sigfrid, Bunte Blätter. 100 Stücke für Harmonium. 4 Hefte à 1,20 M. Leipzig, Hug.

Eine ganz herrliche Sammlung für Harmoniumspieler, in der u. a. Stücke von Bach, Beethoven, Berlioz, Bizet, Bossi, Cherubini, Chopin, Pet. Cornelius, Gluck, Händel, Haydn, Loewe, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, Spohr, Tschaikowsky, Weber enthalten sind. Ernst Rabich.

Theoretische Werke.

Istel, Dr. **Edgar,** Die komische Oper, eine historisch-ästhetische Studie. Stuttgart, Verlag Carl Grüninger (Klett & Hartmann).

— — Peter Cornelius. 25. Band der Musikerbiographien der Reclamschen Universalbibliothek (No. 4766).

Dr. Edgar Istel ist als volkstümlicher Musikschriftsteller mit Erfolg tätig. Er weiß, daß nicht so sehr die Darstellung als der dargestellte Gegenstand volkstümlich sein muß, um eine Schrift volkstümlich erscheinen zu lassen. Die Darstellung hält er immer so, daß

auch der wissenschaftlich geschulte Leser sie billigen darf. Aufgefallen ist mir eins: Dr. Istel liebt Aussagen der Art: „Italien, das Land des heiteren Sinnengenusses", „Neapel, die Stadt des dolce far niente", „Hans Sachs und Pogner, Walther und Evchen, diese treu-deutschen Gestalten." Solche „Urteile" sind ausnahmlsos überflüssig, ja, sie sind geradezu verderblich, weil sie fast durchweg falsch sind, immer weitergeschleppte Halbwahrheiten. Damit soll ein geistreicher Mensch sich nicht abgeben, so unverständige Phrasen wie „Goethe, der Größte aller Zeiten und Völker", sind einfach abscheulich. Zu tadeln ist es auch, wenn Istel S. 17 des vorgenannnten Buches berichtet: Am 18. Oktober 1752 fand die erste Aufführung (von devin du village) vor dem Hofe in Fontainebleau statt, und Jean-Jacques, der große Apostel der furchtbarsten Revolution, wurde in einer — Hofequipage ins Schloß befördert." Der Komponist von devin du village hat mit dem „Apostel der Revolution" doch nur wenig zu tun. Daß er „Apostel der furchtbarsten Revolution" sein wolle oder werde, war „Jean-Jacques" 1752 vermutlich nicht klar. Wem hat er überhaupt die blutige Revolution gepredigt? Wäre solche Predigt das Wesentliche seiner philosophischen Lehre gewesen? Steht der weltgeschichtliche „Witz", daß der Revolutionär Rousseau einmal zu Hofe fuhr, so einzig da, daß mit Fingern darauf gewiesen werden muß? In diesen Dingen macht sich hei dem Verfasser eine Manier geltend, die um des guten Geschmackes willen gerügt werden muß. Es handelt sich dabei nicht mehr bloß um einige einzelne Entgleisungen (wie etwa bei der Wortbildung: „angeähnlicht", S. 12 des ersten Werkes), die man stillschweigend übergehen könnte.

Das erstgenannte Büchelchen, 84 großbedruckte Seiten in Notizbuchformat, bezeichnet sich selbst als „erstmaligen Versuch, durch ein wissenschaftlich noch kaum erforschtes Gebiet gleichsam schon eine Ausfahrt zu unternehmen". Es unterrichtet geschickt über die Stilunterschiede der italienischen und der französischen komischen Oper, des deutschen Singspieles und der deutschen komischen Oper, sowie des älteren und des jüngeren musikalischen Lustspiels. Man bekommt einen Eindruck von der Entwicklung des heiteren Bühnenspiels. Das genügt.

Peter Cornelius ist vom Verfasser sehr liebevoll behandelt. Aber den Glauben, daß Cornelius sich als Bühnenkomponist wirklich durchsetzen werde, vermag die Biographie doch nicht zu wecken. Cornelius war im Wagnerschen Kreise ein Gleichberechtigter nicht durch seine poetische und musikalische Begabung, sondern durch die Reinheit seines Wesens, die Zuverlässigkeit als Freund, die hohe Auffassung der künstlerischen Aufgaben und durch seine mit berechtigtem Stolze wohl vereinbarte Bescheidenheit. Seine Begabung war nicht wie bei den anderen in jenem Kreise das Imponierende an ihm. Cornelius war groß als Mensch, in der Gesamtheit seines Charakters, in dem, was wir alle mit ihm teilen, das Besondere an ihm ist die hohe Ausbildung der allgemein menschlichen Züge, nicht eine ausnahmsweise Eigenschaft. Istel hat nun diese Tatsache nicht ausgiebig genug zum Leitstern seiner Darstellung gemacht, er gibt ein Plaidoyer für den Künstler Cornelius, während er in erster Linie ein Bild des großen Menschen Cornelius hätte liefern sollen. Wer freilich Istels Standpunkt gegenüber Cornelius teilt, wird auch der vorliegenden Biographie volle Anerkennung schenken.

Franz Doering.

Wolff, Wilhelm, Analytische Erläuterungen zu Beethovens Missa solemnis. Tilsit, Kommissions-Verlag Max Bergens.

Gelegentlich des 5. littauischen Musikfestes zu Tilsit hat der dortige Königl. Musikdirektor *Wilhelm Wolff* eine analytische Erläuterung zu der bei diesem Fest aufgeführten Missa solemnis von Beethoven herausgegeben, die als ein vortreffliches, brauchbares Studien-Material in weitesten Kreisen Beachtung verdient. *Wolff* hat sich dabei auf den Standpunkt gestellt: Ich will im Gegensatz zu den mehr wissenschaftlichen Charakter tragenden Schriften über das gleiche Thema, wie sie *Kretzschmar*, *Wilh. Weber*, *Ambros*, *Marx* usw. geliefert haben, ein Büchlein schreiben, das dem Laien zugänglich ist, d. h. dem Musikfreund, sofern er eben nur eine Pauke von einer Geige unterscheiden kann. Und so hat dieser durch und durch musikalische Mann etwas geliefert, was dem Kernmusiker eine ebensolche Freude ist, wie dem Dilettanten. Wo auch nur die Missa aufgeführt wird, nirgends sollte da *Wolffs* Schriftchen fehlen. Denn erst durch eine so klare, leichtfaßliche Darstellung wird dem großen Publikum das Verständnis für das Riesenwerk erleichtert.

Kofler, Leo, Richtig atmen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Das handliche kleine Büchlein ist ein Auszug aus des Verfassers großem Werk. Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung." Es bringt in knapper, sachlicher Darstellung mit Hinweglassung alles für die Praxis überflüssigen Beiwerks das Wissenswerte und für richtige Atmung Nötige. Es ist klar geschrieben, ohne jeden Schwulst, ohne unnötige Breite; Satz für Satz ist eine These; besonders wertvoll sind die Übungen, die der Verfasser zur Erlernung und sicheren Aneignung der Atemkunst vorschlägt; sie sind mit großer Deutlichkeit niedergeschrieben, und fast für jede Übung ist eine Zeichnung beigefügt, einen menschlichen Körper in der für die eben verlangte Übung nötigen Stellung zeigend, so daß ein Mißverständnis ausgeschlossen ist. Ich empfehle dies Büchlein an alle Sangesbeflissene, an Lehrer, Prediger, Juristen — an alle, die mit ihrem Organ zu arbeiten berufen sind, an Gesunde, wie Kranke, an letztere natürlich besonders, ich empfehle es der großen Allgemeinheit zum Schutz und Segen für die Entwicklung des Menschengeschlechts. Es ist in seiner wissenschaftlich-schlichten Darstellungsweise ein Schatz, den niemand versäumen sollte, sich anzuschaffen, um so mehr, als der Preis von 2 M gewiß ein unverhältnismäßig geringer und auch für minder Bemittelte nicht unerschwinglich ist.

Ochs, Traugott, Solfeggien zum Gebrauch in Präparanden-Anstalten, Seminaren und höheren Schulen. Großlichterfelde, C. F. Vieweg.

Das kleine zum Preis von 60 Pf. käufliche Büchlein ist ein Separatabdruck aus des Verfassers „Praktischer Chorgesangschule". Es enthält demzufolge nur musikalisches Übungsmaterial, ohne textliche Erläuterungen. Die Stücke sind in stufenweisen Schwierigkeitsgraden systematisch aneinandergereiht und lassen Verständnis für die praktische Anordnung des Unterrichtsmaterials erkennen. Die Klavierbegleitung ist absichtlich sehr einfach gewählt. Da wo es sich um Einfügung von Solfeggien, älterer Meister wie *Aprile*, *Leo*, usw. handelt, ist die im Original schon einfache Begleitung noch leichter gesetzt. Das Büchlein wird somit seinen Zweck nicht verfehlen.

Trenkner, Wilhelm, Der Solosänger. Hannover-List, C. Meyer.

In handlichem Buchformat erhalten wir hier eine Sammlung von Kunstgesängen für Tenor-, Bariton- und Baßstimme. Das Werk zerfällt in zwei Teile, weltliche und geistliche Gesänge, und von diesen enthält jeder einen Balladenteil. Für die Lieder-Abteilungen ist das Auskunftsmittel gewählt, jedes Lied in zwei verschiedenen Tonhöhen, erst für hohe, dann für tiefe Stimme zu bringen. Den Balladenteilen sind auch Arien mit und ohne Rezitative zugefügt, so daß von jedem etwas geboten ist.

Den Musikstücken voran geht ein erläuternder Teil, der in kurzen Worten Aufschlüsse über die wichtigsten Kunstformen des einstimmigen Sologesangs, ferner Einführungen und Vortragsbemerkungen zu den einzelnen Gesängen und schließlich in einem literarischen Anhang Angaben über das einschlägige Studienmaterial bringt.

Emil Liepe.

Tonger, P. J., Wollen und Wirken der Lebensfreude. 2. Band. Köln, Tonger.

Wen hätte nicht schon einmal ein gutes Sprüchlein in mutloser Zeit aufgerüttelt. Bei unsern Altvordern taten es die kräftigen Stellen der Bibel, die schon in der Jugend dem Menschen zum unveräußerlichen Eigentum mitgegeben wurden, der ungläubig gewordene Mensch — der seine eigene Persönlichkeit weit mehr in den Mittelpunkt seines Lebens stellt als dies unsere Vorfahren taten — findet in diesem Büchlein mit seinen Sprüchen und Gedichten der geistvollsten Köpfe und größten Lebenskünstler zwar keinen Ersatz für den verlorenen Kinderglauben, aber doch Ideale, denen nachzustreben beglückend wirken muß.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

XII. Jahrgang. 1907/08.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 11.
Ausgegeben am 1. August 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Am Sonntag Cantate.** Von Oberhofprediger Scholz-Gotha. — **Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister.** Von Franz Dubitzky, Berlin. I. — **Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören.** Von Elsbeth Friedrichs. (Fortsetzung). — **Lose Blätter:** Zwei neue Opern, von Rud. Fiege. Drittes bayerisches Musikfest, von Willi Gloeckner. Der IV. Musikpädagogische Kongreß in Berlin, von Paul Teichfischer, Bielefeld. Arnold Mendelssohns „Paria", von Hermann Roth. — **Besprechungen;** kleine Nachrichten. — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Am Sonntag Cantate.

Von Oberhofprediger **Scholz**-Gotha.

Der heutige Sonntag ruft uns mit seinem Namen zu frohem Gesang auf. Unser Textpsalm ist ein begeisterter Lobgesang zum Preise des Herrn. Die Apostel Jesu Christi ermahnen in ihren Schriften: „Singet dem Herren in euren Herzen". Die evangelische Kirche rechnet zu ihren Kleinodien ihr evangelisches Gesangbuch und ihre Liedersänger ermuntern uns: „Sollt' ich meinem Gott nicht singen", „O daß ich tausend Zungen hätte und einen tausendfachen Mund, so stimmt ich damit um die Wette vom allertiefsten Herzensgrund ein Loblied nach dem andern an von dem, was Gott an mir getan." Musica sacra! Wie schön, wie erhebend, daß Evangelium und Kunst miteinander einen heiligen Bund geschlossen haben, die Kunst das Evangelium ausbreitet, das Evangelium die Kunst zum Gottesboten macht, „ausgesandt zum Dienst um deretwillen, die ererben sollen die Seligkeit". Evangelium und Kunst gehören zusammen. Erstirbt die Freude am Evangelium, dann vertrocknet auch der Quell des evangelischen Liedes. Bist du glaubensarm geworden, dann versagt deine Stimme, und die Saiten deines Herzens bleiben unberührt. Aber in Zeiten lebendigen Glaubens, begeisterter Liebe quillt aus hoffnungsfrohem Herzen ein frischer Born heiligen Gesangs. Singet dem Herrn ein neues Lied: denn er tut Wunder. Evangelium und Kunst stehen in heiligem Bund zusammen: denn sie sind innerlich miteinander verwandt. Das Evangelium ist die frohe Botschaft vom Wunder der Liebe Gottes, in Christo Jesu offenbar, und die Kunst ist, wenn sie auch ein Können bedeutet, doch immer ein Wunder, denn sie ruht nicht auf äußerem Können, sondern auf innerer Eingebung. Auch unsere christliche Lieder- und Sangeskunst ist ein Strom lebendigen Wassers, der nach des Herrn Wort aus dem fließt, der vom Wasser des Lebens genommen hat. Darum Cantate! Singet! Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder! Heute sollen wir dazu ermuntert werden, die Gabe der heiligen Kunst, die uns mit dem Evangelium gegeben ist, recht zu würdigen und sie in dankbarer Freude treu zu pflegen. Wir sehen

in Lied und Gesang unserer Kirche einen heiligen Gottesboten,

welcher

Gottes Lob verkündet, unsre Herzen verbindet, und unser Leben bestimmt.

Unsre Lieder verkünden Gottes Lob, weil sie uns Gottes Botschaft bringen. Gar mannigfaltig ist die Weise, in welcher die Psalmisten des neuen Bundes ihrem innern Leben im Wort Ausdruck geben, in der andere dem Wort den Ton verleihen, damit er im Gemeindegesang erklingen kann. Wir singen „O Ewigkeit du Donnerwort", und während wir dieses ernste Lied singen und hören, ist es, als ob in der Ferne der Donner rollt und uns das Nahen dessen verkündet, der über Tote und

Lebendige zum Gericht kommt. Man hat den Choral „Wachet auf ruft uns die Stimme“ den König der Choräle genannt. Mit Recht; denn wenn wir ihn singen und hören, klingt es wie Posaunenton und Heroldsruf, der das Nahen des Königs verkündet und seine Majestät kund tut. Unsere Sterbelieder wieder gleichen dem Abend, über den sich die Schleier der Nacht herniedersenken; aber indem wir sie singen und hören, nehmen die Töne wie sanft wehender Wind die Schleier hinweg, und das Auge schaut die Sterne der ewigen Hoffnung. „Befiehl du deine Wege und was dein Herze kränkt“, wir singen's und hören's, und mit all den Liedern gläubigen Vertrauens kommt es wie ernstes liebes Freundeswort, Sonne, die durch Wolken bricht, Licht, das den Sorgenweg durch Gottes Treue hell macht. „Sollt ich meinem Gott nicht singen“, ist dieser Choral der ewigen Gottesliebe nicht dem Adler gleich, der uns auf starken Flügeln trägt, daß wir auffahren mit Flügeln wie Adler, daß wir laufen und nicht müde, daß wir eilen und nicht matt werden?“ In der Tat, in mannigfacher Weise erklingt mit diesen Liedern in Freud und Leid das Lob Gottes, und noch weihevoll erregter, noch erhebend freudiger tönt ihr Klang, wenn sie mit ihren Zungen die großen Taten Gottes preisen, die er zum Heil der Welt getan. Wundersam ergreifende Melodie, wenn das „Mit Ernst o Menschenkinder“ sich zum fröhlichen „Vom Himmel hoch da komm' ich her“ hindurchringt, wenn aus der Tiefe das „O Haupt voll Blut und Wunden“ der frohe Osterklang: „Jesus lebt, mit ihm auch ich“ aufsteigt, wenn im Geistesfrühling des ewigen Lebens wir frohlocken „Schmückt das Fest mit Maien.“ Sie alle diese Lieder, sie alle, die wir gar nicht nennen können, sind nichts anders als ein großer harmonischer Chor, der Gottes Lob verkündigt, indem es Gottesbotschaft uns bringt, alles ein neues Lied, so oft es auch gesungen wird, denn es ist aus ewigem Born entsprungen und trägt Ewigkeitsgedanken neu und erneuernd hinein.

Dürfen wir über der Einheit des Inhalts, den unsere Lieder in ihrer Mannigfaltigkeit tragen, der anderen Einheit vergessen, in der Natur und Innenleben, Schöpfung und Erlösung, Zeit und Ewigkeit in Sang und Klang unserer Gottesdienste verbunden sind, gemeinsam Gott zu loben und zu preisen? Unser Psalm redet vom Heil, das den Völkern zu Gottes Ehre verkündet werden soll, und läßt zugleich die Wasserströme brausen und die Erde fröhlich sein vor dem Herrn. Aus Metall und Holz baut sich der schöne Bau unserer Orgel auf. Heute erheben ihre Klänge das Herz zu Lob und Dank im Gotteshause, aber einst hat das Metall im feurigen Weltwerden brausend die Weisheit des Schöpfers gepriesen, hat das Rauschen der Bäume sien Lob verkündet und ihr stilles sanftes Säuseln sianen Frieden gepredigt. Wir sind ein natürlicher Organismus, aber weil wir Geist von Gott haben, bilden wir Worte, in den Ton legen wir unsre Seele, unser gemütvolles Empfinden, und Geist und Leib, Natur und Glaube wird eins zum Lobe Gottes, das wir singen.

O was ist es doch Großes um unsre Lieder und Gesänge! Was können wir an unsern schönen Gottesdiensten haben! Wie muß es uns erbauen, wenn Schöpfung, Erlösung und Heiligung, die drei Artikel unseres Glaubens, im Lied sich einen und zusammenklingen. Schöne Harmonie unsrer Gottesdienste zum Lobe Gottes. Zum Wort, das gepredigt, kommt das Lied, in dem bekannt wird. Es ist erhebende Kunst in unsrer Liturgie, wenn das Sündenbekenntnis des gesprochnen Worts von der Gemeinde im „Herr, erbarme dich“ aufgenommen wird, der Gnadenspruch in der Ehre sei Gott ausklingt, das Gebet im Amen angeeignet wird, das Evangelium im freudigen Hallelujah ausläuft und die Gemeinde das Glaubensbekenntnis bekräftigt mit dem zustimmenden Amen der ihres Heils im Glauben gewiß gewordenen Seele. Ja wahrlich, unser evangelisches Lied verkündet das Lob unsres Gottes.

Und es verbindet unsere Herzen. Der Gottesbote des Gesanges ist der Friedensbote unsrer Kirche. Scharf unterschieden sind die Lehrmeinungen der Reformierten und Lutheraner. Die Union hat das Einigungswerk nicht vollbracht, das sie erstrebt hat. Aber, was der Theologie nicht möglich gewesen ist, hat der fromme Glaube, der im Lied sich äußert, vollbracht. Wir alle, zu welcher Konfession wir auch gehören mögen, singen Luthers „Ein feste Burg“ und des reformierten Tersteegens „Gott ist gegenwärtig“ oder Paul Gerhardts, des strengen Lutheraners, christliche Lieder. In allen Streit des Tages bringt es ein stärkendes Bewußtsein evangelischer Glaubenseinheit, wenn auf großen allgemeinen Konferenzen und Versammlungen alle wie aus einem Munde, alle ein Herz und eine Seele, christgläubige Lieder singen, ohne nach der Konfession seiner Dichter zu fragen. Ja dieses evangelische Lied ist sogar der heilige Bote, der mehr und mehr die Menschheit zusammenschließt. Mit dem Evangelium ist es zu den Völkern gekommen, und überall, wo es gesungen wird, schweigen die wilden Kriegsweisen und verstummt der Lärm heidnischer Götzenfeste mit ihrem rohen Lärm. Der Friedensbote für die Herzen ist der Träger einer neuen schönen Gesittung, in der die Herzen sich zusammenschließen.

Und nun hier bei uns. Unser Glaube soll sich im Bekenntnis des Wandels erweisen. Aber rechter Glaube treibt auch zum Bekenntnis durchs Wort. Das Lied unserer Kirche macht jeden zum Bekenner, der es singt und zugleich den einen zum Diener des andern in der Liebe. Neben dir sitzt ein Mitchrist, der kommt aus dem Zweifeln nicht

heraus, sein Gemüt nicht zur Erhebung aus froher Glaubensgewißheit. Sing ihm recht kräftig und freudig dein „Ich weiß, an wen ich glaube“ ins Herz, und du stärkst seinen Glauben. Dein Nachbar ist voll Kummer und Sorge. Du siehst es seinen Mienen an, du möchtest ihm helfen. Sing recht innig, recht frohlockend „Weicht ihr Trauergeister, denn mein Freudenmeister, Jusus tritt herein. Denen die Gott lieben, muß auch ihr Betrüben lauter Segen sein“, und du nimmst ihm den Sorgenstein vom Herzen. Deine Zuversicht wird seine Stärkung. Du freust dich deines Familienglückes, aber dem andern ist es genommen. Sing ihm dein „Warum soll ich mich denn grämen, hab ich doch Christum noch, wer will mir den nehmen“ und wirst sein Beistand und sein Trost. Ja, das Lied hat eine starke einige Macht, die die Herzen verbindet. Der Gottesbote evangelischen Gesanges schließt uns zusammen

und geleitet uns durchs Leben. Was in der Gemeinschaft geübt wird, wird im Einzelleben zum Segen. Wie manchem Verirrten hat es wieder auf die rechte Bahn geholfen! Wie manchem Einsamen hat es das Freudenbewußtsein der Zusammengehörigkeit gebracht! Den Kranken erquickt und stärkt es. Den Sterbenden geleitet es durch schweren Kampf hinüber in die ewige Ruhe. Es öffnet dem Auge den Blick in die ewige Herrlichkeit und läßt die Seele das Paradies schauen, daß das Herz sich erhebt und die Lippen bekennen: ‚Meine Seel' ist voll Verlangen, dich auf ewig zu umfangen und vor deinem Thron zu stehn.“ Sehet! so wird unser Kirchenlied das Hohelied der Ewigkeit, zu der es uns führt, und indem wir es singen, bereitet es uns darauf vor, daß wir einst einstimmen können in den höheren Chor derer, die gekommen sind aus allen Nationen der Erde und nun das Preislied der Meistersinger der Ewigkeit singen. Die singende Christengemeinde ist so recht das Bild der himmlischen Gemeinde, in die wir zum ewigen Leben hineinzuwachsen begehren.

Darum um der Herrlichkeit unserer Lieder willen, die uns Gott gegeben hat, Cantate! Singet! Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder!

Schöne Kleinodien schätzt man. Große Gaben sind dazu da, daß sie ausgebildet werden. Wieviel Lieder hast du zu denen hinzugelernt, die du in deiner Schulzeit dir eingeprägt hast, wie oft hast du die dir wieder erobert, die deinem Gedächtnis entfallen sind? Oder wie viele Choräle hast du dir eingeübt zu denen, die du in der Schule einst gesungen hast? Pflege der heiligen Kunst im Hause so, wie sie die „Blätter für Haus- und Kirchenmusik“ wollen, wie würde das Haus und Kirche miteinander verbinden! Wie würde das die Zahl der unbekannten Melodien vermindern, die so oft es unmöglich macht, Lieder zu singen, die einen reichen und tiefen Inhalt haben. Singet dem Herrn ein neues Lied! Laßt uns immer neue Lieder in uns aufnehmen, damit ein jeder in seinem Teil dazu beitrage, in unseren schönen Gottesdiensten mit freudigem Gemüt und froher Stimme Gott zu loben und zu preisen.

Je mehr wir in unsern Liedern leben, um so freudiger werden wir sie singen, um so froher wird es uns ums Herz werden, um so reicher wird unsere Erbauung sein. Aus dem Evangelium kommt der Gesang, ins Evangelium führt er. Beide gehören zusammen. Darum, evangelischer Christ, lebe in deinem evangelischen Lied. Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder!

Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister.

Von **Franz Dubitzky**, Berlin.

I.

In der „Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts“, erschienen 1810 in Erfurt, finden wir folgenden Bericht: „— — Unersezlicher Schade, sagte einer, dasſ es so vielen großen Musikern, besonders der vorigen Zeit, ergangen ist, wie den alten Malern; daß sie nemlich ihre ungeheuern Kräfte auf meistens nicht nur unfruchtbare, sondern auch geisttödtende Sujekts der Kirche wenden musſten. — — Ganz umgestimmt und trübe wendete sich *Mozart* zu den andern und sagte, dem Sinne nach — ob schon nicht auf diese Weise, das ist mir auch einmal wieder so ein Kunstgeschwäz! Bei Euch aufgeklärten Protestanten, wie ihr Euch nennt, wenn ihr Eure Religion im Kopfe habt — kann etwas Wahres darin seyn, das weis ich nicht. Aber bei uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: Agnus Dei! qui tollis peccata mundi! Dona nobis pacem! und dergleichen. Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mistische Heiligthum, unsrer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wusſte, wo man mit seinen dunkeln, aber drängenden Gefühlen hin sollte, in voller Inbrunst seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen, was man wollte; und leichter und erhoben daraus weggieng, ohne eigentlich zu wissen, was man gehabt habe; wenn man die glüklich priesſ, die unter dem rührenden Agnus Dei hinknieten, und das Abendmahl empfiengen und beim Empfang die Musik in sanfter Freude aus den Herzen der Knienden sprach: Benedictus

qui venit in nomine Domini! Dann ists anders. Nun ja, das geht freilich dann durch das Leben in der Welt verloren: Aber — wenigstens ist mir so — wenn man nun die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu sezzen, so kömmt das alles wieder, und steht vor einem, und bewegt einem die Seele."

Soweit Mozarts Worte. Wir stehen vor der Frage: kann nur ein wahrhaft gläubiger, dem Himmel und der Kirche vertrauender Komponist meisterliche und wahre Kirchenmusik schaffen? Muſs das Requiem oder die Messe einem der Religion fernstehenden Tonsetzer unweigerlich miſslingen, falsches, unwahres, unheiliges Wesen bekunden? Die Frage ist meines Erachtens keineswegs schnell und entschieden mit einem kräftigen „Ja!" zu erledigen. Sicherlich zwar wird ein Freidenker der Ausführung eines geistlichen Werkes in der Regel weit weniger Interesse und Lust, wahre Freude und wahren Drang entgegenbringen als der strenggläubige, solche Arbeit als höhere, heilige, vom Himmel geweihte und geförderte Arbeit auffassende Musiker. Zumeist wird der ungläubige Komponist ein Kirchenwerk überhaupt nicht schreiben. Wenn er sich jedoch mit Lust, mit dem Willen, etwas Wertvolles, Ueberzeugendes zu bringen, an eine geistliche Schöpfung wagt, dann kann er gewisſ auch ein seinem übrigen Schaffen, seinen weltlichen Kompositionen nicht nachstehendes, also ein „ehrliches", nicht gekünsteltes Werk, eine zur Andacht zwingende Musik erstehen lassen. Bedarf es stets des eigenen Erlebens, um ein Geschehnis in Tönen zu illustrieren? Muß der Tondichter zur Niederschrift eines Trauermarsches durch einen Todesfall angeregt sein? Kann eine fröhliche Oper nur zustande kommen, echt und überzeugend sich gestalten, wenn der Komponist bei seinem Schaffen frohstimmenden Sonnenscheins sich erfreut? Wie oft begegnen wir dem gegenteiligen Bilde! Wagner schrieb seine Herz und Gemüt erquickenden „Meistersinger", als ihm vom Himmel, von Menschen und Kritikern sehnsuchtsvolle, wehmuterfüllte leidgesättigte Tristan-Stimmung gesendet war. Und Lortzing! wie selten leuchtete dem Schöpfer unzähliger froher Weisen ein froher Sonnentag! Das muß uns als Beweis dienen, daß der Dichter, der Tondichter die Liebe auch malen kann, wenn er nur Haß kennen gelernt — daß er den Tod beschreiben kann, wenn er auch (zum Leidwesen seiner freundlichen frommen Mitmenschen) noch nicht gestorben ist — und daß er auch heilige, gläubige, wahre Töne findet, selbst wenn er von den Gutgläubigen als „ungläubig" oder gar als „heidnisch" ausgegeben wird. (Andernfalls müßte ein Tondichter, der die Hölle malen will, vorerst den — Teufel im Leibe haben.)

Man sollte annehmen, daß fromme Gemüter in ihrem Schaffen die geistliche Komposition bevorzugten, da sie hier ja stets mit Liebe, Andacht und Überzeugung zu Werke gehen würden, mithin etwas Ersprießliches leisten müßten — denn jegliche Arbeit gedeiht nur, wenn sie mit Liebe ausgeführt wird. Indessen — wir sehen gar manchen strenggläubigen Tondichter das Gebiet der Kirchenmusik nur leicht streifen, während er sein ganzes Wollen und Können der weltlichen Komposition zuwendet. Wir dürfen daraus wohl schließen, daß ein strenggläubiger Künstler auf wenig und weniger heiligen. seiner Glaubensrichtung entfernter liegenden Gebieten recht gut sein Bedeutendstes geben kann, also mehr geben kann, als es ihm auf dem seinem Wesen nahestehenden kirchlichen Pfade glücken würde. Wir können weiterhin den Schluß ziehen, daß von zwei bezüglich ihres Gesamtschaffens gleichbedeutenden Komponisten der nichtgläubige sehr wohl ein glaubensvolleres geistliches Werk ersinnen kann als der festgläubige (doch will ich solche Behauptung nicht etwa zur Regel erhoben wissen.)

Mozart schrieb trotz des zur Andacht gestimmten Gemütes, das sich in seinen oben gebrachten Worten offenbarte, im Verhältnis zu seinen weltlichen Werken, seinen Opern usw. nur äußerst wenige Kirchenkompositionen. Sein hervorragendstes geistliches Werk, das Requiem, komponierte er überdies nicht aus eigenem Antriebe, sondern auf Bestellung. Ein ähnliches Bild bietet sich bei Carl Maria von Weber, der seiner Mutter im strengen Glauben nacheifernd, im Knabenalter der Musik ein volles Jahr entsagte, einen Wink des Himmels darin erblickend, daß seine sämtlichen Kompositionen durch einen Brand vernichtet wurden. Unter diesen Werken befand sich neben einer großen Messe auch eine Oper mit dem wenig Frömmigkeit atmenden Titel „Die Macht der Liebe und des Weines" — und höchstwahrscheinlich ist das weltliche Werk dem jungen Tonsetzer weit besser geglückt als die seinem frommen Wesen doch eigentlich viel näher liegende Messe. Nach Überwindung einer von Übermut nicht freien Jugendzeit, schrieb Weber in sein Tagebuch: „Da mit dem 26. Februar dieses Jahres (1810) eine neue Lebensepoche für mich begann, so rechne ich auch den Anfang des Jahres von diesem Zeitpunkte an. Gott hat mich zwar mit vielem Verdrusse und Widerwärtigkeiten kämpfen lassen, aber doch auch immer auf gute Menschen geführt, die mir das Leben wieder wert machten. Ich kann mit Beruhigung und Wahrheit sagen, daß ich in diesen zehn Monaten besser geworden bin." Im Jahre 1817 finden wir ebendaselbst die auf den plötzlichen Verlust seines Vermögens hinzielenden Worte: „Gott hat soweit geholfen, er wird auch weiter helfen, ich vertraue seiner Gnade." Den Enttäuschungen, die der Meister mit seiner „Euryanthe" erlebte, setzte er unerschüttert das Bekenntnis entgegen: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth!" Webers letzte, den ihn nachhause geleitenden

Freunden geltenden Worte lauteten: „Gott lohne euch allen eure Liebe. – — Nun laßt mich schlafen!“ Trotz seines gläubigen, katholischen Herzens widmete sich der Meister ganz der weltlichen Musik, der Oper, der Welt der Bretter, die ängstlichen Seelen mitunter sogar die Welt des — Teufels bedeutet. Man sollte meinen, daß ein Tondichter in erster Linie das besingt, was ihm als Höchstes und Heiligstes gilt — in diesem Sinne sprach ich mich schon aus — aber Weber, der von echtem Glauben Durchdrungene schrieb keine Psalmen, keine Messen, keine kirchliche Musik oder wenigstens so viel wie keine, d. h. nichts Unsterbliches auf diesem Gebiete.

Haydn hatte sich dem Verlangen seiner Eltern, in den geistlichen Stand zu treten, mit den entschiedenen Worten: „ich mag kein Geistlicher werden!“ widersetzt, war jedoch und blieb bis an sein Lebensende frommen Gemütes. „Gott der Allmächtige, welchem ich allein so unermessene Gnade zu danken habe, gab mir besonders in der Musik so viel Leichtigkeit, indem ich schon in meinem sechsten Jahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang und auch etwas auf dem Clavier und Violin spielte“ — so erzählt der Meister in seiner „Autobiographischen Skizze“. Als Greis ermahnte er die Chorknaben: „Seid nur recht brav und fleißig und vergeßt nie auf Gott!“ In seinem Testament heißt es: „Meine Seele übergebe ich ihrem allergütigsten Erschaffer, mein Leib hingegen soll nach römisch-katholischem Gebrauch in die geweihte Erde bestattet werden, für meine Seele legire ich No. 1“ (12 Fl. „auf heilige Messen“). Die Manuskripte der größeren Werke Haydns weisen am Anfang stets die Worte: „in nomine Domini!“ — und am Schlusse: „Laus Deo!“ oder „Soli Deo gloria!“ auf. Über sein Arbeiten erfahren wir vom Meister selbst: „Wenn es mit dem Komponieren nicht so recht fortwill, so gehe ich im Zimmer auf und ab, den Rosenkranz in der Hand, bete einige Ave, und dann kommen mir die Ideen wieder.“ Auch Haydns Augenmerk war hauptsächlich auf weltliche Werke gerichtet, Opern, Sinfonien usw. schuf er in staunenswerter Zahl. Den etwa 118 Sinfonien, 83 Quartetten, 19 Opern, 44 Sonaten, 24 Konzerten usw. stehen nur 5 Oratorien, 15 Messen und einige kleinere Kirchenkompositionen gegenüber. Wer weiß heute noch etwas von Haydns Opern? Der Schritt auf die „Bühne“ war ein Fehlschritt, und erst im letzten Lebensabschnitt, in seinem 65. Jahre, schrieb er sein hehrstes, sein heiligstes, seinem eigenen frommen Wesen so verwandtes Werk, die „Schöpfung“. „Ich war auch nie so fromm als während der Zeit, da ich an der Schöpfung arbeitete; täglich fiel ich auf meine Kniee nieder und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte.“ Dieses Bekenntnis des Meisters scheint zu erweisen, daß ein gläubiger Sinn auf die Gestaltung, auf den Wert eines Kunstwerkes von großem Einfluß ist. Indessen: wenn Haydn nun ein — Heide gewesen wäre, hätte er bei seinem Genie nicht auch dann die gleiche „Schöpfung“ schaffen können? Ich möchte die Möglichkeit trotz Haydns Erklärung doch nicht kurz abweisen, erblicken wir ja z. B. bei dem mindergläubigen Berlioz, auf den ich unten zu sprechen komme, als das dem Autor selbst wertvollste Werk ein glaubensvolles „Requiem“.

„Die religiösen Traditionen des Bachschen Geschlechts: ein schlichter, aber tief und lebendig gefühlter Protestantismus, der durch eine lange Tätigkeit im Dienste der Kirche eingewurzelt und erstarkt war, gelangten unverändert auch in die Kindesseele Sebastians. Seine Erziehung unter den Augen des älteren Bruders und auf dem orthodox gesinnten Lyceum zu Ohrdruf war nicht geeignet, hieran etwas zu ändern“ — so äußerst sich über den großen Thomaskantor sein Biograph Philipp Spitta, und ein andermal sagt derselbe: „Sein religiöser Standpunkt war ein über allen Streit erhabener und allgemeiner, wie er sich für ein universales Genie geziemte, und wenn ihn die Tradition seines Geschlechts und die Liebe zu seiner Kunst auch in die Reihe der Orthodoxen wies, so wäre doch nichts verkehrter, als ihn für einen fanatischen Parteigänger zu halten.“ In Bachs Bibliothek nahmen einen Hauptsitz die Werke Martin Luthers ein; mit der Bibel war der Schöpfer der Matthäuspassion wie nur selten einer vertraut. Seinem „Orgelbüchlein“ hatte er das Motto vorangesetzt:

Dem höchsten Gott allein zu Ehren —
Dem Nächsten, draus sich zu belehren.

Ähnlich wie Haydn hatte auch Händel einen langen Lebensraum durchschritten, ehe er, der Autor zahlreicher heute vergessener Opern, zu seinem Meisterwerk, dem „Messias“ gelangte, dessen Erhabenheit auf einen Geistlichen namens Newton derart wirkte, daß er eine große Reihe Predigten über das Werk veröffentlichte. Von dem „inneren“ Menschen berichtet des Meisters Biograph Burney: „Bey aller Rauhigkeit seiner Ausdrücke und bey aller seiner Fertigkeit im Fluchen, welches damals mehr als itzt Mode war, verdient Händel doch das Lob eines redlichen und wahrhaftig frommen Mannes. In den letzten Jahren seines Lebens besuchte er, Winters und Sommers, sowohl in London als in Tunbridge, täglich zweymal die Kirche“.

Hinsichtlich Beethovens Glaubensbekenntnisses lassen die folgenden Sätze, die der Meister aus Christian Sturms „Betrachtungen über die Werke Gottes“ aufzeichnete, eine Schlußfolgerung zu. „Ich muß es zum Preise deiner Güte bekennen, daß du alle Mittel versucht hast, mich zu dir zu ziehen. Bald gefiel es dir, mich die schwere Hand deines Zornes empfinden zu lassen, und durch mannigfaltige Züchtigungen mein stolzes Herz zu demüthigen. Krankheit und andere Unglücksfälle verhängtest

du über mich, um mich zum Nachdenken über meine Abweichungen zu bringen. — — Nur das eine bitte ich dich, mein Gott, höre nicht auf, an meiner Besserung zu arbeiten. — Laß mich nur, auf welche Weise es wolle, zu dir kehren und an guten Werken fruchtbar werden." Am 22. Februar 1827 klagt und hofft der Meister in einem an Moscheles gerichteten Schreiben: „Wahrlich, ein sehr hartes Loos hat mich getroffen! doch ergebe ich mich in die Fügung des Schicksals und bitte Gott stets nur, er möge es in seinem göttlichen Rathschlusse so lenken, daß ich, so lange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muß, vor Mangel geschützt werde. Dies würde mir soviel Kraft geben, mein Loos, so hart und schrecklich es immer sein möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchsten zu tragen." Schindler, ein eifriger Anhänger und Freund Beethovens (man erzählt — ob mit Recht oder Unrecht, das lasse ich unentschieden — daß er sich Visitenkarten drucken ließ, die den Vermerk trugen „ami de Beethoven") — Schindler äußert sich bezüglich des religiösen Sinnes des Tondichters folgendermaßen: „Beethoven war in der katholischen Religion erzogen. Daß er wirklich innerlich-religiös war, bezeugt sein ganzer Lebenswandel. . . . . Mit ziemlicher Gewißheit kann aber gesagt werden, daß seine religiösen Anschauungen weniger auf dem Kirchenglauben beruhten, als vielmehr im Deismus ihre Quelle gefunden haben. Ohne eine gemachte Theorie vor Augen zu haben, erkannte er doch zu offenbar Gott in der Welt, wie auch die Welt in Gott." Aus einem Werke indischer Herkunft notierte der Meister die Sätze: „Gott ist immateriell; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von seinen Werken gewahr werden, können wir schließen, daß er ewig, allmächtig, allwissend und allgegenwärtig ist." Als Beethoven lange Jahre nach der Niederschrift seiner Cdur-Messe in dem Werke einmal blätterte und an die ergreifende Textstelle „Qui tollis" gelangte, stürzten ihm die Tränen aus den Augen, und schmerzlich bewegt rief er aus: „Ja — so habe ich gefühlt, als ich dieses schrieb!" Hinsichtlich seiner Missa solemnis sagte er ein andermal: „Meine Hauptabsicht war, sowohl bei den Singenden als Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen" — und über dem „Kyrie" des gleichen Werkes standen in dem Manuskript die Worte: „Vom Herzen — möge es wieder zu Herzen gehen", die man später bei der Drucklegung durch „Mit Andacht" ersetzte. „Geistlicher Herr! ich danke Ihnen — Sie haben mir Trost gebracht" — so lauteten des Meisters Worte, nachdem er auf seinem letzten Lager mit den heiligen Sterbesakramenten versehen war.

Wir können feststellen, daß unter den Meistern der Tonkunst zumeist ein mehr oder minder gläubiger Sinn angetroffen wird. Ein anderes Bild würde bei einer die Dichter angehenden Untersuchung erscheinen, ein höherer Prozentsatz von „abseits der Bibel" Wandelnden würde sich da zeigen. Das „Woher", einen Zusammenhang zwischen Ton und Religion zu ergründen, wäre gewiß eine nicht uninteressante Aufgabe; doch ließe sich ein einigermaßen überzeugendes, nicht in der Luft schwebendes Ergebnis auf zwei oder drei Druckseiten wohl kaum erreichen — ich muß also nach dieser Richtung für heute auf ein weiteres Eingehen Verzicht leisten (vielleicht und sogar wahrscheinlich: zur Freude manchen Lesers. . .).

Selbst Wagner, der oder dessen — Werke gewiß immer noch einem oder dem anderen aus der unbelehrten, unbekehrten, unversehrten Volksmasse „heidnisch" dünken, gehörte keineswegs zu den Heiden. Hans von Wolzogen teilt z. B. die folgende Kundgebung des Bayreuther Meister mit, zu der ein den Atheismus behandelndes Buch den Anlaß gab (cf. Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner): „Man solle doch froh sein, von Kindheit an mit den religiösen Traditionen verwachsen zu sein; sie sind durch garnichts von außen zu ersetzen. Sie enthüllen nur immer mehr und immer beglückender ihren tiefen Sinn. Zu wissen, daß ein Erlöser einst dagewesen ist, bleibt das höchste Gut eines Menschen. Dies alles mit einem Mal wegwerfen zu wollen, zeugt von großer Unfreiheit, von einer Sklaverei des Geistes durch unsinnige demagogische Einflüsse, ja, und es ist schließlich nichts wie Renommage." Am Tage nach der Beendigung des Parsifal fielen diese Worte. In des Meisters Schrift „Religion und Kunst" (1880) finden wir den Satz: „Was als einfachstes und rührendstes religiöses Symbol uns zu gemeinsamer Betätigung unseres Glaubens vereinigt, was uns aus den tragischen Belehrungen großer Geister immer neu lebendig zu mitleidsvoller Erhebung anleitet, ist die in mannigfachsten Formen uns einnehmende Erkenntnis der Erlösungs-Bedürftigkeit." Schließlich führe ich noch eine ziemlich deutlich redende Stelle an aus dem Aufsatz „Was nützt diese Erkenntnis?", einem Nachtrag zur vorgenannten Schrift: „Und die Religion? Luthers eigentliche Empörung galt dem freventlichen Sündenablasse der römischen Kirche, welche bekanntlich sogar vorsätzlich erst noch zu begehende Sünden sich bezahlen ließ: sein Eifer kam zu spät: die Welt wußte die Sünde bald gänzlich abzuschaffen, und die Erlösung vom Übel erwartet man jetzt gläubig durch Physik und Chemie."

Der erste Musikunterricht in Form von Kinderchören.

Von **Elsbeth Friedrichs.**

(Fortsetzung.)

L.: „Woher mag wohl die Musik kommen?“

Verschiedene: „Aus dem Klavier!“ — „Aus der Trompete!“ — „Aus dem Leierkasten!“ — „Aus allen Instrumenten!“

L.: „Und wenn wir singen?“

Käthe: „Ich weiß, die Musik kommt aus dem Munde!“

L.: „Das ist gesungene Musik; aber der Mensch kann auch Musik mit den Händen machen, wenn er ein Instrument spielt. Wo aber kommt alle Musik zusammen und gerade die schönste her?“

Ruth: „Aus dem Herzen!“

L.: „Warum, Ruth?“

R.: „Ich weiß nicht!“

L.: „Nun, dann werde ich's dir sagen. Ich will euch eine Geschichte erzählen; darnach werdet ihr verstehen, wie das zugeht, daß die Musik aus dem Herzen gekommen ist.

Es war einmal ein Mann, der wohnte in England und hieß Cook. Eines Tages reiste er mit vielen Soldaten und anderen Männern über das große Meer. Als er nun nach langer Wasserfahrt an einer ganz fremden Insel landete, da fand er Bäume, Blumen, Tiere und Menschen, wie er sie noch nie gesehen hatte. Er blieb eine zeitlang da und sah zu, was die Menschen auf dieser Insel für seltsame Dinge trieben.

Sie gingen nicht in die Schule, hatten gar keine Bücher, sie konnten nicht lesen und nicht schreiben, ja, sie hatten nicht einmal Kleider wie wir und wohnten nicht in Häusern wie wir. Es waren Wilde, die noch gar nichts gelernt hatten. Nur singen konnten sie. Waren sie lustig, so faßten sie sich bei den Händen, tanzten herum und sangen dazu.

Als Cook wieder in seine Heimat zurückkehren wollte, sagte er zu seinen Leuten: „Wir wollen einige von diesen Wilden mit uns nehmen.“ Gutwillig wollte aber niemand mitkommen. Da lud Cook sie auf sein Schiff ein; er gab ihnen zu verstehen, daß er ihnen viele schöne Dinge zeigen und schenken wollte. Nachdem nun die Wilden auf dem Schiffe bewirtet und gut unterhalten waren, wollten sie wieder ans Land steigen. Aber das ging nicht mehr. Sie hatten gar nicht gemerkt, daß das Schiff schon längst mit ihnen abgefahren war und nun schon mitten auf dem Meere schwamm. Von ihrer heimatlichen Insel konnten sie gar nichts mehr sehen.

Einer von ihnen wußte sich vor Schmerz und Traurigkeit gar nicht zu fassen. Er liebte seine Heimat, seine Eltern, Geschwister und Kameraden so sehr, daß er ins Meer springen wollte, um lieber zu sterben als von Haus getrennt zu sein. Da banden ihn aber die Engländer fest und ließen ihn allein.

Als der Arme nun alle Hoffnung verloren hatte und die Traurigkeit in seinem Herzen so übergroß war, da fing er an laut zu singen. Er kannte nur wenige Töne, vielleicht nicht viel mehr als wir bis jetzt gelernt haben, und er legte allen Schmerz und alle Sehnsucht, davon sein Herz so voll war, in diese drei oder vier Töne, die er kannte und sang diese wohl hundertmal hinaus in die weite, weite Ferne.

Cook und alle, die es hörten, wurden so bewegt davon, daß sie am liebsten den unglücklichen Sänger wieder nach Haus geschickt hätten; aber das ging nicht mehr, und darum gab sich ein jeder die Mühe, den Armen durch allerlei Freundlichkeit zu trösten. Der hatte sich aber schon selbst getröstet durch seinen eigenen Gesang. Er ergab sich nun geduldig in sein Geschick, und so oft ihm wieder gar so traurig um das Herz wurde, stimmte er immer wieder sein einfaches Lied an. — — — —

Seht ihr nun, daß das wahre Lied immer aus dem Herzen kommen muß, wenn es die Herzen der anderen rühren soll?

Wir werden auch bald sehen, wie die Musik weinen und auch lachen kann. Aber warum mag der Gefangene auf dem Schiffe nicht lieber verschiedene und kunstvolle Lieder gesungen haben, wie wir so viele in unseren Büchern besitzen?“

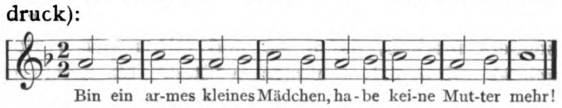
Heinrich: „Er hatte gar keine Bücher und konnte auch nicht lesen.“

L.: „Er hatte nichts von der Musik gelernt als nur die wenigen Töne, und es war doch schon genug, daß er sich selbst in seinem tiefsten Kummer damit trösten konnte. Wieviel mehr lernen wir! Aber gebrauchen wollen wir alles, was wir in der Musik lernen, nur um unser Herz damit auszudrücken.

Jetzt will ich sehen, ob ihr diese Töne schon kennt“ (spielt auf einer kleinen Blechflöte a b c b, a b c b, a.)

Kinder: „Das a b c.“ — „Das a b c.“

L.: „Und jetzt?“ (singt mit klagendem Ausdruck):



Heinrich: „Das ist ein trauriges Lied aus dem abc.“

L.: „Ich glaube, das könnt ihr auch singen. Versucht's einmal!“

— — — — — — — — — — — — — — — —

L.: „Es war noch nicht deutlich genug; das kleine Brüderchen könnte es nicht verstehn.

Womit spricht man?"

Kinder: „Mit dem Munde."

L.: „Aber der Mund hat ein Hinterstübchen und ein Vorderstübchen, und die Türe, aus der die Worte heraus spazieren, das sind die Lippen. Wie nun die Silben der Wörter von der Zungenspitze ganz vorn an die Türe gebracht werden und wie diese Türe, also die Lippen die Worte schön und deutlich herauslassen, das haben wir schon einmal besprochen und versucht. Jetzt werden wir sehen, ob ihr's noch könnt."

(Sprech- und Deklamationsübungen folgen.)

— — — — — — — — — — — — — — — —

L.: (Schreibt das Notenbild mit dem Text an die Wandtafel und repetiert.) „Heute wollen wir noch einige Noten dazu lernen. Bis jetzt sind wir von dem a aus zur Höhe hinauf gegangen und haben b und c dazu gelernt; c ist aber zum Singen schon ein recht hoher Ton, an den muß man seine Stimme erst gewöhnen, nachher kann man noch einen höheren und darnach wieder einen höheren Ton versuchen. Wir wollen deshalb jetzt erst einen tieferen Ton als a lernen, wer kann mir sagen, wie der heißt?"

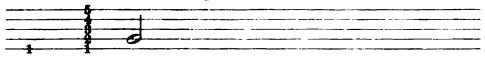
Heinrich: „Es ist der Ton g."

L.: „Wie viele Notenlinien habt ihr kennen gelernt?"

K.: „Fünf Notenlinien."

L.: „Also können wir nur fünf Noten aufschreiben?"

Heinrich: „Nein zehn, weil eine Note immer auf der Linie sitzt und die andere immer in der Luft zwischen zwei Linien fliegt."

L.: 

„Hier sind nun alle fünf Linien. Wie können wir nun wissen, wie die Note auf der zweiten Linie heißt?"

Heinrich: „Das ist die Note g, weil sie unter der a-Note steht."

L.: „Wenn ichs euch aber nicht gesagt hätte, daß die nächste Note a heißt, wie könntet ihr es wissen, und woher weiß ich es?"

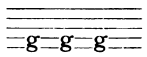
Heinrich: „Weil da immer ein Schlüssel steht!"

L.: „Woher kennst du einen Schlüssel?"

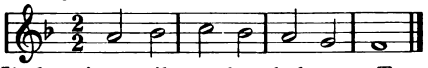
H.: „Von meinen Übungen für die Violine."

L.: „Jetzt sollst du aber erfahren, was er bedeutet."

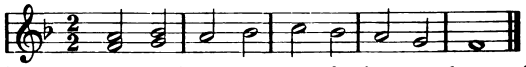
Als die Leute anfingen, die Noten auf Linien zu schreiben, da wollten sie sich eine Note besonders merken, damit sie und alle anderen Bescheid auf den Notenlinien wüßten. Da machten sie eine von allen Linien rot und die anderen schwarz und sagten, daß die No. 1, die auf der roten Linie steht, immer g heißen sollte. Manche machten die g-Linie aber auch gelb und andere wieder grün; und weil nun die g-Linie in jedem Buche eine andere Farbe bekam, wurden die Notenschreiber ganz verwirrt, bis einer kam und sagte: wir wollen lieber einen Buchstaben, ein g auf die zweite Linie schreiben, dann weiß jeder genau, daß die eine von allen schwarzen Linien für die Note g bestimmt ist. Das machten sie zuerst so:



Weil aber die Schreiber ihren Buchstaben gern noch einen schönen Schwanz oder Schnörkel anhängen, so wurde aus dem einfachen g bald ein verschnörkeltes 𝔊. Das bekam nach und nach diese Gestalt aber entstanden ist es aus dem Buchstaben g und darum ist der richtigste Name dafür G-Schlüssel. Nun streckt unser G-Schlüssel seine Arme über alle Linien aus und hat in der Mitte eine runde Kugel wie eine ganze Note. Wenn man diese runde Kugel nur immer genau auf die zweite Linie stellt, dann hat man den Schlüssel in das rechte Schlüsselloch gesteckt und kann alle anderen Noten finden und singen. Das wollen wir jetzt versuchen:



(Die Kinder singen ihre schon bekannte Tonphrase, stocken eine Sekunde nach dem fünften Ton und singen dann beherzt die beiden neuen Töne. Darauf



wird die ganze Tonreihe von f bis c und zurück gesungen zuerst mit Noten-, dann mit Zahlenbenennung, darauf mit frei erfundenem Text, mit Geh- und mit Armbewegungen, langsam, mäßig, schnell aber immer taktmäßig und rhythmisch.)

L.: „Ehe ihr nach Haus geht, seht euch diese Noten noch einmal genau an und dann versucht zu Haus diese Noten mit dem G-Schlüssel und den Taktstrichen in euer Notenbuch zu schreiben,[1]) damit ich in der nächsten Stunde sehe, ob ihr das schon behalten könnt."

(Gehörübungen bilden den Schluß.)

[1]) Die Kinder haben alle ein Notenschreibheft mit leeren Blättern durchschossen, sowie eine Bleifeder und Radiergummi bei sich zu führen.

Lose Blätter.

Zwei neue Opern.

Von Rud. Fiege.

Eigentlich ist nur eine neu, denn die andere stammt noch von *Adam* her. Ich meine natürlich *Adolphe Adam*, den Komponisten des Postillon von Lonjumeau und einiger andern Opern, teils hübschen, teils schwachen (wie eine solche der Brauer von Preston ist) dem wir auch recht gefällige Ballettmusik verdanken. Er starb 1856, und die

Oper König für einen Tag stammt aus seinen letzten Jahren. Es ist verwunderlich, dafs erst die Morwitz-Oper ein Werk aufführen mufste, das uns hier unbekannt geblieben war und bei dem herrschenden Mangel an zugkräftigen Opern manchem Theater schon gute Dienste hätte tun können. Sein Originaltitel lautet Si j'étais roi! Und nach dem törichten Gebrauche der letzten Jahre kündigt das genannte Theater die Oper nie an, ohne der deutschen Bezeichnung die französische in Parenthese hinzuzufügen. Da zeigen denn doch in dieser Beziehung die Franzosen mehr Geschmack und Selbstbewufstsein, wenn sie von uns kein Wort borgen wollen. Sie geben La flûte enchantée, Tristan et Iseult, Les Maîtres Chanteurs usw. und nur Bezeichnungen, für die sie keine Übersetzung haben, lassen sie deutsch, wie Le Freyschütz. (C. M. v. Weber hatte auf seine Partitur geschrieben: Der Freyschütze.)

Das Textbuch der Adamschen Oper: Wenn ich König wär' — oder, wie *P. Wolff* es übersetzte: König für einen Tag — hat A. Dennery und J. Bresil zu Verfassern. Es ist Mittelgut. Der Stoff wohlbekannt, seine Verarbeitung etwas altfränkisch. Wie dem Kesselflicker bei Shakespeare geschieht es hier dem Fischer. Er wird schlafend in ein Prunkbett gelegt, und als er erwacht, glaubt er, sein Wunsch, König zu sein, um die geliebte Prinzessin als Ehegemahl heimführen zu können, sei erfüllt. Doch nur einen Tag lang läfst man ihn in dem holden Wahne. Und die Kluft zwischen dem Fürstenkinde und dem armen Manne gähnt ihn wieder an. Da aber findet er Gelegenheit, sich als Held zu zeigen, und der König gibt ihm nun gern die geliebte Prinzessin zum Weibe. — Die Musik ist der wertvollere Teil der Oper. Gleich die Ouverture hebt erfreulich an. Leicht und zierlich treten die Melodien auf, anmutig und wechselvoll ist die Instrumentation. Die Singstimmen fliefsen ungezwungen dahin, ohne in den (von Auber oft angewandten) ausdruckslosen Konversationston zu verfallen. Dafs einmal eine melodische Phrase mit unterläuft, die wir aus der Nürnberger Puppe oder aus dem Postillon von Lonjumeau schon kennen, fällt kaum ins Gewicht. Eher vielleicht, dafs die Musik nicht ganz einheitlich ist. Es scheint dem alten Adam zuweilen eingefallen zu sein, dafs es da auf der Szene doch einen Konflikt gäbe, und dann treten plötzlich düstre Dissonanzen im Orchester auf. Doch schnell wirds wieder vergnüglich, ohne dafs die leichte Musik ins Gewöhnliche verfiele. Es ist offenbar, dafs Offenbach von Adam gelernt hat und dann in seiner Musik die Art der Melodienbildung und Orchesterbehandlung des Vorgängers weiter entwickelte. Eben war *Adolphe Adam* gestorben, als *Jacques Offenbach* seine Bouffes Parisiens gründete, mit denen eine neue Gattung des musikalischen Bühnenkunstwerks aufkam. In seinen Werken sind Adamsche und Aubersche Keime unverkennbar.

Das zweite Werk ist ein tatsächlich neues, und seine Aufführung am 11. Juli seitens der Morwitz-Oper war meines Wissens die erste. Der Theaterzettel besagte: „Die Hoffnung auf Segen", musikalisches Drama in 4 Akten von *Heijermanns*, übersetzt von *W. Ehrenberg*, Musik von *Charles Grelinger*." Dichter und Tonsetzer sind Holländer. Das Drama, in seiner ursprünglichen Gestalt recht wirksam, wird ja auf deutschen Bühnen oft gegeben. Es wendet sich gegen die Habsucht der Schiffseigner, die das Leben ihrer Leute auf untüchtigen Fahrzeugen gefährden und ganze Seemannsfamilien unglücklich machen, wenn so ein altes Schiff untergeht, das, wie die „Hoffnung auf Segen", längst aufser Dienst gesetzt sein mufste. Man sieht, es handelt sich um ein realistisches Drama, und dafs es als solches den Komponisten so stark anzog, kennzeichnet schon seine Richtung. Er hat den Text komponiert, wie Strauss den der Salome. Aber Heijermanns Dichtung ist doch anders geartet als diejenige Wildes. So ist denn der letzte Akt der Oper auch mifsraten, weil sich da der Dialog durchaus nicht für eine Fassung in Musik eignet. Im musikalischen Drama ist der Text im Hinblick auf seine Vertonung zu gestalten. Was sich organisch verbinden soll, Wort und Ton, das mufs eins auf das andere Rücksicht nehmen. Zu den Mängeln der Salome gehört es daher, dafs das bei ihr nicht genügend geschah. Der Übersetzer der neuen Oper war nur Verkürzer, nicht auch Bearbeiter der Dichtung. Darum kommt sie so langsam vom Fleck, denn ihre Worte sind auf die Sprache, nicht auf den Gesang eingerichtet. Darum fällt auch mancher Satz in der Oper unangenehm auf, der im Drama ganz natürlich erscheint. War also die Wahl des Stückes nicht glücklich, das Beibehalten seiner Sprache war es noch weniger. Zur Stimmungsmalerei aber bot es dem Tonsetzer wiederholt Gelegenheit. So im 3. Akte, der kaum Handlung enthält. Der Seesturm tobt draufsen, und die Fischergesellschaft erzählt ihre Erlebnisse, philosophiert auch ein wenig dabei, indem es zur Sprache kommt, dafs Gott für die Fische ebensogut sorge, wie für die Menschen und sie auch segne. Das ist denn musikalisch ganz wirksam illustriert. Der Komponist scheint das Gefühl selbst gehabt zu haben, dafs sein Text oft nicht musikalisch zu durchdringen ist, dann neigt er sich der melodramatischen Form zu. Aber es ist doch seine Begabung unverkennbar namentlich in den beiden ersten Akten. Sein Stil ist der neu-italienische. In der Illustrierung der Geschehnisse wendet er auch die Massenetsche Weise an. Er schreibt glatt und nicht unwirksam, verfährt aber in seiner Arbeit recht ungleich und vergreift sich zuweilen in den Instrumenten. Es scheint dann, als ob er unsicher gewesen sei und hätte versuchen wollen, welche Instrumentierung die wirksamere wäre. In der molodischen Erfindung ist seine Begabung nicht bedeutend. Seine Motive klingen bekannt Es sind nicht solche, die Personen charakterisieren, sondern Stimmungsmotive. Ein Fehler der Oper ist auch das zu volle Orchester. — Man darf wohl noch ein erfolgreiches Werk von *Charles Grelinger* erwarten. An der Fähigkeit, ein solches zu schaffen, mangelt es ihm nicht. Dies aber leidet am Textbuche, demzufolge es auf die Dauer nicht interessierte und zuletzt ermüdete, obschon es recht gut gegeben wurde.

Drittes bayerisches Musikfest.

Von Willi Gloeckner.

In unmittelbarem Anschlufs an die Münchener Tonkünstlerversammlung fand in den Pfingstsagen das dritte bayerische Musikfest in Nürnberg statt. Das erste war ebenda 1900, das zweite 1904 in Regensburg. Vier festliche Konzertveranstaltungen wurden geboten: Zwei Chor- und Orchesterkonzerte (das Personal umfafste 1200 Sänger und 130 Musiker) unter *F. Mottl*, ein populäres Konzert unter dem strebsamen Nürnberger Kapellmeister *W. Bruch* und eine Kammermusikmatinee des Münchener Streich-

quartettes. Letztere fand in dem akustisch sehr günstigen alten Rathaussaale statt und umfafste Werke von Beethoven, Bruckner, Brahms, bekannte und oft gewürdige Leistungen der geschätzten Vereinigung. Die grofsen Veranstaltungen litten leider unter der Ungunst des Lokales. Die Festhalle im Luitpoldhain, die man für sie gewählt hatte, ist als ehemaliger Ausstellungsraum wenig geeignet für musikalische Darbietungen. Der aufsergewöhnlichen Länge des Raumes entspricht seine geringe Höhe zu wenig und auch die Ausstattung wirkt im akustischen Sinn wenig fördernd. Sieht man davon aber ab, so mufs man zugeben, dafs die Wirkungen der Chöre in der „missa solemnis" von Beethoven in Bachs feste Burg-Kantate und dem grofsen Meistersinger-Bruchstück unter *Mottl* geradezu einzigartig, machtvoll und ergreifend waren. Insbesondere die Meistersingerszenen (Chor „Wachet auf" und Schlufs dritter Akt vom Preislied an) erinnere ich mich selbst von der Bühne herab noch nie so hinreifsend schön gehört zu haben, und ich hatte wiederum die Empfindung, dafs Mottl seine ganze volle Persönlichkeit vielleicht doch bei Wagner erst ganz entfaltet. Damit will ich nicht gesagt haben, dafs die Wiedergabe der fünften Sinfonie von Bruckner, die das wichtigste Orchesterwerk des Musikfestes gebildet, unter Mottls Direktion etwa hintenan gestanden hätte. Im Gegenteil. Bei jeder Gelegenheit bewahrheitet es sich wieder, dafs Mottl auch zu den echtesten Brucknerinterpreten gezählt werden mufs. Jeder Brucknerkenner weifs, dafs die grofse Bdur-Sinfonie wohl die schwierigste und an Problemen schwerwiegendste Schöpfung des Meisters ist. Das Werk zu einer so grofszügigen und monumentalen Wirkung herauszuarbeiten, wie sie in der Tat zu erkennen war, blieb denn eine bedeutende Leistung, wenn man bedenkt, wie wenig Mottl bei seiner sehr starken Inanspruchnahme Zeit zum Proben gefunden. Dem Orchester, das aus der Darmstädter Hofkapelle, dem Nürnberger Theaterorchester und phylharmonischen Orchester und weiteren auswärtigen Künstlern gebildet war, gebührt dabei sicher die vollste Anerkennung; wenn, wie mir erzählt wurde, die Aufführung als Ganzes über der vor zwei Jahren unter Mottl in München stattgehabten gestanden hat. Die solistischen Vorträge von Frau *Bosetti* und Herrn *Tänzler* (Mozart und Wagner) zwischen Bruckner und den Meistersingern erschienen etwas deplaziert. Herrn Tänzlers prachtvolle Wiedergabe des Preisliedes sei übrigens noch besonders vermerkt. Das volkstümliche Konzert brachte aufser einer Reihe von gemischten Chören, Männerchören mit Orchester und Volksliedern a cappella (Chöre aus München, Nürnberg, Fürth, Regensburg) auch einige Orchesterstücke von Wagner, Weber und R. Strauss. Zu nennen sind noch die weiteren Solisten die Damen *Preuse-Matzenauer*, *L. Ubrig* und die Herren Dr. *Walter* und *Bender*, sämtlich in München, ferner die Herren *W. Ankenbrank*, *F. Kronen* und *C. Giesen*, Nürnberg, Konzertmeister *Ahner* und Prof. *L. Maier* (Orgel), München und Konzertmeister *R. Mannschedel*, Nürnberg.

Der IV. Musikpädagogische Kongrefs in Berlin.

(8.—11. Juni 1908.)

Von Paul Teichfischer, Bielefeld.

Die Eröffnung des Kongresses fand am 2. Pfingsttage mittags 12 Uhr im Reichstagsgebäude statt. Der Vorsitzende gedachte der in das Reich der ewigen Harmonien abberufenen hochverdienten Mitglieder des Musik-Vereins, des Geh. Hofrats Kliebert, Vorstand der Königl. Musikschule, Würzburg, und des Königl. Musikdirektors C. Mengewein, Berlin, mit warmen, pietätvollen Worten. Die Anwesenden ehrten die Heimgegangenen durch Erheben von den Sitzen. — Den 1. Vortrag hielt der Königl. Seminar-Musiklehrer *Roeder*, Herford, über das hochaktuelle Thema: Die gesangliche Ausbildung auf den Lehrerbildungs-Anstalten. *Roeders* Arbeit gliedert sich wie folgt:

A. Aus welchen Gründen bleibt die gesangliche (bezw. musikalische) Ausbildung der Schüler der Lehrerbildungsanstalten hinter den Forderungen der gesetzlichen Bestimmungen zurück?

B. Welchen Anforderungen mufs der abgehende Seminarist, der später mit der Erteilung des Gesangunterrichts betraut wird, genügen?

Leitgedanken zu A:

Die Lehrerbildungsanstalten können die gesangliche bezw. auch musikalische Ausbildung der Volksschul-Gesanglehrer nach dem seit dem 1. Juli 1901 behördlich festgesetzten und völlig ausreichenden Ziel in den 6 Schuljahren in genügendem Umfange unter nachstehenden Voraussetzungen vermitteln:

1. Wenn die Volksschule besser vorarbeitet als es zurzeit geschieht (Hinweis auf das in den Allgemeinen Bestimmungen vom 15. Oktober 1872 aufgestellte Ziel: Jeder Schüler soll nicht nur im Chor, sondern auch einzeln richtig und sicher singen lernen usw.).

2. Wenn der Gesangunterricht in der Präparande und im Seminar als Klassenunterricht verschwindet und sich in angemesseneren kleineren Gruppen vollzieht.

3. Wenn der Seminar-Unterbau mit ausreichend ausgebildetem Lehrerpersonal versehen wird.

Leitgedanken zu B:

Nach den „Allgemeinen Bestimmungen vom 1. Juli 1901" sollen die Zöglinge befähigt werden, den Gesangunterricht in den Schulen zu erteilen bezw. ein mit einem Kirchen- (Kantor- oder Organisten-) Amte verbundenes Lehramt zu verwalten. Die Vorbedingungen dazu können in dem durch die Lehrpläne geregelten Musikunterricht im Seminar erfüllt werden. Bei der Abgangsprüfung sollte der angehende Gesanglehrer nachstehenden Anforderungen genügen müssen:

I. Praktisch:

a) Fachkenntnisse in Gesang, Klavier-[1]) und Violinspiel[2]) in dem amtlich festgelegten Umfang.

b) Probelektionen in jeder Klasse der Seminarübungsschule.

c) Einübung und Direktion eines 4stimmigen einfachen gemischten oder Männerchores.

II. Theoretisch:

a) Musikdiktat und Gehörbildung (Tonurteilskraft): Niederschrift eines einfachen rhythmisch-melodischen Diktats (im Volksliedcharakter); aus dem Gedächtnis einen Choral oder ein Volkslied in beliebiger Tonart aufzuschreiben.

b) Harmonielehre im Umfange der behördlichen Bestimmungen. Auch die nicht für den Organistendienst bestimmten Schüler sollten zur Teilnahme am gesamten theoretischen Unterricht verpflichtet sein.

c) Formenlehre: Neben der Kenntnis der Grundformen, in besonderer Beziehung auf Volks- und einfaches Kunstlied, Bekanntschaft mit den wichtigsten Vokal- und Instrumentalformen.

d) Musikgeschichte: Entwicklung der Tonkunst in der

[1]) Sonatinen und Sonaten von Clementi, leichtere von Mozart und Haydn. — Klavierbegleitungen, leichte Transpositionen; für die Befähigteren: Löschhorns Etüden für die Mittelstufe. — Lieder abspielen.

[2]) 1.—3. Lage.

christlichen Zeit in den Hauptzügen; Choral und Volkslied; die großen Vertreter der wichtigsten Perioden (Lebensbilder).

e) Methodik: Kenntnis der Atmungsorgane, der Sprachwerkzeuge, der Gesangsorgane; Vertrautheit mit der Laut- und Tonbildungslehre sowie der Atemtechnik mit besonderer Beziehung auf die Schulpraxis, die Geschichte der Methodik des Gesangunterrichts, formal bildende Übungsstoffe, Choräle und Volkslieder für die einzelnen Stufen der Volksschule. — Bemerkung: Im Sprachunterricht bezw. im naturwissenschaftlichen Unterricht werden eingehend behandelt Sprachwerkzeuge und Lautbildungslehre sowie Akustik und Anatomie des Stimmapparats. Der Musikunterricht muß daher mit diesen Unterrichtsgebieten sowie auch mit dem der Pädagogik und der Kunstgeschichte enge Fühlung unterhalten.

In der hochinteressanten Debatte fand *Röders* Vorschlag, an den preußischen Seminaren 2 Musiklehrer anzustellen, da einer der Riesenarbeit nicht gewachsen sei, besonders wenn im Gesang der Gruppenunterricht eingeführt wird, lebhafte Zustimmung bezw. Unterstützung. (Im Königreich Sachsen, im Großherzogtum Hessen und in den süddeutschen Staaten wird der Musikunterricht am Seminar schon längst von 2—3 Fachleuten erteilt.)[1]) Seminar-Musiklehrer *Schoppe*, Gütersloh, plaidiert für einen 2jährigen Kursus am Königl. akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin, dem die preußischen Seminar-Musiklehrer zumeist ihre Ausbildung verdanken. Rektor *Gusinde*, Berlin, verteidigt die gesanglichen Leistungen der Volksschule gegenüber dem Referenten. Dieser wie andere Redner weisen auf die oft geradezu klägliche Vorbildung der Präparanden hin, die vom Lande oder aus kleinen Städten kommen. Schuldirektor *Fricke*, Hamburg, spricht überzeugend gegen die Forderung der „Allgemeinen Bestimmungen", daß jeder Schüler einzeln sicher und richtig singen könne. Seminar-Musiklehrer *Corullissen*, Pölitz i. P., illustriert in trefflicher Weise die Drückebergerei und das leicht um sich greifende Simulantentum unter Hinweis auf die enormen Anforderungen, die der neue Lehrplan in Religion, Pädagogik usw. an die angehenden Lehrer stellt. Schuldirektor *Schellenberg*, Leipzig, kommt auf die idealen gesanglichen Verhältnisse im gottbegnadeten Sachsenlande zu sprechen. Schreiber dieses, früher Seminar-Musiklehrer in Usingen, weist an einem eklatanten Beispiele nach, daß trotz der behördlichen Bestimmungen bisweilen auch Dispensationen vom Gesangunterrichte eintreten müssen, und fordert für den Gesang in allererster Linie den Gruppenunterricht; denn das Seminar ist eine Lehrerbildungsanstalt und keine Kirchenmusikschule.

Den 2. Vortrag hielt der in Fachkreisen durch seine Fortbildungskurse bestens bekannte Gesanglehrer und Organist *Max Ast*, Berlin, über das Thema: „Die Fortbildung der Gesanglehrer an Volksschulen". — Seine maßvollen, nur Erreichbares erstrebenden Ausführungen begegneten ungeteiltem Beifall. Auch seine Thesen erscheinen mir wichtig genug, hier eine Stelle zu finden:

1. Soll der Schulgesang den Ideen der Kunsterziehung dienstbar gemacht werden, so ist für denselben ein einheitlicher Lehrplan zu schaffen.

2. Auf allen Stufen der Volksschule ist für eine einheitliche Durchführung der methodischen Grundsätze des Lehrplanes Sorge zu tragen.

3. Es ist deshalb erwünscht, daß in größeren Schulsystemen im Gesangunterrichte Fachlehrer beschäftigt werden. Eine vollkommene Ausbildung derselben kann das Seminar nicht übernehmen.

4. Es sind deshalb vom Staate Fortbildungskurse für Volksschulgesanglehrer einzurichten. Dieselben bieten bei einer Dauer von mindesten 8—10 Wochen folgende Unterrichtsdisziplinen: Lautbildungslehre, Stimmbildung, Gehörbildung (Treffunterricht, Musikdiktat), spezielle Methodik des Schulgesanges und Theorie der Musik.

5. Als vorläufiger Ersatz können die von einzelnen Städten und Gesanglehrern eingerichteten Fortbildungskurse angesehen werden.

Auch die Debatte über die Astschen, Röders Gedanken gleichsam logisch fortspinnenden Ausführungen förderte Interessantes zutage. Da im Zeichenunterricht die staatliche Kontrolle, von bedeutenden Fachleuten ausgeübt, von segensreichem Einfluß gewesen ist, so versprechen sich auch die Gesanglehrer eine Förderung der gesanglichen und ihrer speziellen Interessen, wenn auch für ihr Fach eine ähnliche Einrichtung getroffen wird, vorausgesetzt, daß sich der Kontrolleur auf den Standpunkt des Beraters und Förderers und nicht auf den des gestrengen Revisors stellt. Von den Revisionen des Professors Blumenthal im Bezirk Frankfurt a. O., die auf eine Förderung im angedeuteten Sinne abzielten, wurde sehr Erfreuliches berichtet, ebenso von den Fortbildungskursen in Frankfurt a. M. (Herald), Leipzig (Borchers) und Berlin (Ast). Der Referent verwirft die sogenannten tönenden Lehrmittel (Glocken usw.) im Gesangunterricht, will die Violine nicht ganz und gar aus der Gesangstunde verbannt wissen (Begleitungen usw.) und empfiehlt als Universal-Lehrmittel die Gusindesche Singmaschine. — In der 2. Hauptsitzung (am 3. Pfingsttage) wurde über das Thema verhandelt: Welche Bedeutung hat die Methode des Schweizers Jaques Dalcroze für die musikalische Erziehung unserer deutschen Jugend? *Julius Steger*, Flensburg, referierte über die Basis, von der der Reformer Dalcroze ausgeht, d. i. über: Rhythmische Gymnastik, die erste Stufe des Musikunterrichts. (a. e. Marschieren im $^4/_4$-, $^3/_4$-, $^6/_8$-Takt usw., Taktierübungen usw.). Dr. *Ferdinand Krome*, Saarbrücken, verbreitete sich über die Solfège-Methode Jaques Dalcrozes (Atmungs-, Stimmbildungs-, Gehör-, Treff- und solche Übungen, die den Schüler befähigen, die absolute Tonhöhe zu bestimmen bezw. die Tonart aus Leiterteilen zu erkennen usw.) Das nun Folgende war gleichsam die praktische Bejahung der trefflichen theoretischen Begründung der Schweizer Reformideen. Mit Schülern und Schülerinnen verschiedener Altersstufen des Direktor Fr. Faerberschen Instituts in Altona (in entsprechendem Turnkostüm) wurden die Resultate vorgeführt, die die ca. $^3/_4$jährige Anwendung genannter Methode in der Anstalt gezeitigt hatte. Waren einerseits die Ergebnisse hinsichtlich der rhythmischen Präzision und der Fähigkeit die Töne bezw. die Tonart zu bestimmen wahrhaft verblüffend, so vermochte andrerseits die Mehrheit der Teilnehmer die Notwendigkeit vieler der komplizierteren rhythmischen Übungen usw. nicht recht einzusehen. Von einer Resolution, die Einführung der Dalcroze-Methode in allen deutschen Schulen zu beantragen, wurde daher Abstand genommen. — In der nun folgenden Kommissionssitzung stand das aktuelle Thema zur Verhandlung: Die moderne Klaviertechnik und ihre Verwendbarkeit im praktischen Klavierunterrichte (erläutert durch Demonstrationen). Da der Führer der Modernen, R. M. Breithaupt, nicht persönlich erschienen war (er hatte einen Vertreter entsandt, der die neuesten Grundsätze Breithaupts, in denen

[1]) Auch im Herzogtum Gotha. Die Red.

er den Vertretern der älteren Richtung in gewissem Sinne Konzessionen macht, zur Verlesung brachte), so konnte ein erspriefsliches Ergebnis eo ipso nicht zustande kommen. — In der 3. Hauptsitzung sprach Dr. *Max Burkhardt*, Berlin, über: Die Musikgeschichte an den höheren Lehranstalten. Seine Ausführungen waren von tiefem Verständnis und hohem Idealismus getragen.

Leitgedanken:

1. Die Musik nimmt in der Gesangkultur der Gegenwart eine hochbedeutende Stellung ein. Die Einführung der Musikgeschichte — als Ergänzung zu den Gesangstunden — auf höheren Lehranstalten ist daher empfehlenswert.

2. Der Unterricht hat in Extrastunden für die Schüler, die infolge der Mutation an den Singstunden nicht teilnehmen, zu erfolgen.

3. Die Musikgeschichte soll als Teil der allgemeinen Kulturgeschichte vorgetragen werden; nicht trockenes Wissen, sondern ein lebendiges Bild von der Entwicklung der Kunst soll das Resultat sein. Die Darstellung hat daher mehr vom Standpunkt des Ästhetikers als des Historikers zu erfolgen.

Hochinteressant gestalteten sich die Debatte und ihr Fazit: Die Vertreter der Theorie (Musikforscher, Wissenschaftler, Historiker) befehdeten (im allgemeinen) den Referenten. Die Männer der Praxis (Künstler, Dirigenten, Gesanglehrer usw.) marschierten (im allgemeinen) mit Dr. Burkhardt durch dick und dünn. Besonders wurde gefordert die lebendige und anschauliche Illustration des Stoffes durch das vorzuführende tönende Kunstwerk selbst, durch Bild und Lebensbild seines Schöpfers, durch Anknüpfung an die am Orte selbst zur Aufführung kommenden Kunstwerke (Analyse derselben!) usw. Die durch eine Frage des Vorsitzenden Professor *Scharwenka* angeregten durchaus praktischen Ratschläge des gewiegten Fachmannes Professor *Rolle* (früher Königl. Domsänger, zurzeit Gesanglehrer am Königl. akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin) über die Behandlung der Stimme in der Mutationsperiode, wurden von den Fachgenossen überaus beifällig und dankbar aufgenommen. Hauptgedanken: Individuelle Behandlung! Diese Materie ist nicht durch gesetzliche Mafsnahmen zu regeln. Schonen der Stimme beim Sprechen und Singen! Leise sprechen und singen! Wo sich das Singen von selbst verbietet, unterbleibe es! Aber (im allgemeinen) nicht zu lange! Ist der Schüler wieder imstande 2—3 Töne mitzusingen, so singe er sie leise mit. Energische Bekämpfung der Drückebergerei und des Simulantentums, wie der krankhaften Dispensationssucht, die oft mehr auf seiten der Eltern als der Schüler zu finden ist. — Gymnasialgesanglehrer *Martens*, Altona, behandelte in (interessanter Weise das Thema: „Der Gesangunterricht auf den höheren Lehranstalten." A. Der sogenannte) Hallenser Erlafs. B. Staatliche Fortbildungskurse. Dafs die vom Referenten vertretenen Anschauungen im Lager der Akademiker (besser Philologen) böses Blut machen würden, liefs schon ein flüchtiges Durchsehen seiner Thesen vermuten. Ich gewann den Eindruck: Die Regierung will das Beste: Bahn frei für jeden, der das Zeug hat, Gesanglehrer an einer höheren Schule zu sein, gleichviel, ob Philologe, Theologe, Seminariker usw., bezw. seine Fakultas durch behördlich vollzogenen Befähigungsnachweis dartun kann. Der Referent, der über die wohlwollenden Absichten und Mafsnahmen der Behörde offenbar nicht ausreichend orientiert war, hat in seinem Idealismus und jugendlichen Feuereifer etwas übers Ziel hinausgeschossen. Seine Ausführungen sind mehr dem warm fühlenden Künstlerherzen als dem — sagen wir einmal so! — sachlich analysierenden und kühl abwägenden Philologen-Intellekt entsprungen. Vielfach aufklärend und die erregten Gemüter beruhigend wirkten die sachlichen und mafsvollen Darstellungen des Professors *Rolle*, Berlin. — Mit der sozialen Hebung des Musiklehrerstandes befafste sich die Abhandlung des Fräulein Dr. *Olga Stieglitz*, Berlin, welche zu hören ich leider behindert war. Auch bezüglich der Ausbildung der Gesanglehrer im Violinspiel kann ich mich nur auf Reproduktion der Thesen beschränken.

Themen: I. Violintechnik auf natürlicher Grundlage. (Dr. Möbius, Dresden). II. Ausgestaltung der Violinlehrerseminare. Lehrpläne und Lehrgänge. (Professor G. Holländer, Berlin.)

1. der sogenannte „große" Ton ist nicht das Geheimnis weniger Auserlesener, er ist lehr- und lernbar.

2. Quantität, Qualität und Intensität des Geigentones hängen in erster Linie von der Bogenführung ab.

3. Die beste Bogenführung wird die sein, die die natürlichen Bedingungen des Klangkörpers wie des wesentlichen Bewegungsmechanismus am ergiebigsten ausnutzt.

4. Nach F. A. Steinhausens „Physiologie der Bogenführung" handelt es sich haupsächlich um 3 Fragen:

a) Was ist Tonbildung auf Streichinstrumenten?

b) Welche Bogenführung entspricht den physikalisch-akustischen Bedingungen?

c) Wie müssen die Muskelkräfte auf den Bogenskelettmechanismus wirken?

Seinen glänzenden Kulminationspunkt erreichte der Kongrefs in der 6. Hauptsitzung. Drei bedeutende Männer, illustre Gröfsen auf dem Gebiete der exakten Wissenschaften (Akustik, Ton-Physiologie und Psychologie), legten die Resultate ihrer ureigensten interessanten Forschungen und Beobachtungen in Form von experimentellen Demonstrationen und wissenschaftlichen Vorlesungen gleichsam dem Kongrefs zu Füfsen. Eine Huldigung der Wissenschaft vor der Kunst, der Philosophie vor Polyhymnia, wie sie für die Künstler erhebender kaum gedacht werden kann! Ich will hier nur die Themen rekapitulieren. Ein Mehr würde über den Rahmen meiner Aufgabe weit hinausgehen.

1. Einige Grundgesetze der Stimmbildung (vorwiegend Demonstrationen). Referent: Dr. *Gutzmann*, Privatdozent, Berlin. 2. Über die noch nicht feststehenden Vorgänge bei der menschlichen Lautgebung mit besonderer Berücksichtigung der Resonanz. (Dr. *Katzenstein*, Berlin.) 3. Die Singstimme des Schulkindes. (Sanitätsrat Dr. *Flatau*, Berlin.) — *Walter Lückhoff*, Leipzig, referierte in fesselnder Weise über: Das Harmonium und die Aufgaben einer modernen Hausmusik-Pädagogik. Einige Gedanken: Die Harmonium-Musik ist ein wesentliches Mittel zur Bekämpfung des sogenannten Musikelends; daher muß das Harmonium (natürlich nur das gute Instrument) mehr als bisher Haus- und Familien-Instrument werden. Diese Gedanken müssen sich Künstler und Musikfreunde zu eigen machen. Zurzeit dominieren Klavier und Violine im Hause und in der Familie. Häusliches Ensemblespiel (Trio, Quartett) wird nur noch in allerbescheidenstem Umfange gepflegt. Das Harmonium, in seiner ganzen Anlage für die Literatur der Polyphonie und Polychromie wie geschaffen, wendet sich von selbst gegen die heute immer weiter um sich greifende Geschmacksverflachung, eröffnet den Komponisten in seiner eigenartigen Koloristik musikalisches Neuland und guten Lehrern günstige Aussichten. —

Möge die Saat, die in der Reichshauptstadt in schier verschwenderischer Fülle gestreut wurde, sich weiter entwickeln zu herrlicher Blüte und bald goldene Früchte

bringen, zum Heile der musizierenden deutschen Jugend und damit zum Segen unsres Volkes! Gott walt's.

Arnold Mendelssohns „Paria".

Von Hermann Roth.

Mehrere Aufführungen des Chorwerks, dem diese Zeilen gewidmet sein sollen, haben im vergangenen Winter wieder mit erfreulichem Nachdruck die Aufmerksamkeit auf eine der eigenartigsten, stärksten Künstlerpersönlichkeiten hingelenkt, die das musikalische Deutschland heute besitzt. Leider kam die Fachkritik im ganzen über lauliche Anerkennung nicht hinaus: Die einzige, aus ernsthaftem Sicheinfühlen geborene, den künstlerischen Wert und die menschliche Bedeutung des „Paria" voll erfassende Würdigung, die mir zu Gesicht gekommen ist, gab ein kurzer Rundschauaufsatz Georg Göhlers im „Kunstwart".[1]) Allein auch hier blieb der ergänzenden Vorarbeit für das Verständnis künftiger Wiedergaben noch genug zu tun übrig.

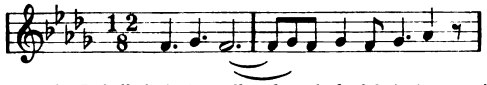
Zuvörderst ist gründliche Beschäftigung mit dem poetischen Vorwurf vonnöten. Die Pariatrilogie gehört unter die — meist nur nominell bekannten — Altersgedichte Goethes, in welchen der Stil der Darstellung die glatte Aufnahme unstreitig erschwert. Die Sprache ist auf einen eigentümlich schwebenden Ton gestimmt, der an sich so intensiven Reiz entfaltet, daß man zu dem Gehalt sozusagen erst durch das Ausdrucksmittel hindurchdringen muß.

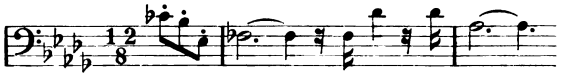
Die Dichtung besteht aus drei Teilen, zwei lyrischen Außensätzen und einem deren gemeinsame Dimension stark überbietenden erzählenden, auf dem Höhepunkt dramatisch beregten Mittelsatze. Das Eingangsgedicht, „des Paria Gebet", schildert die Sehnsucht nach dem Göttlichen, welche die von der übrigen Menschheit ausgeschlossenen Niedrigsten empfinden; es gipfelt in der Bitte um ein „Wunder", das die Gotteskindschaft vermittelt. Das Schlußgedicht, der in freier Anschauung der allein wirkenden und handelnden Gottheit ausklingende „Dank des Paria", setzt die Erfüllung dieser Bitte voraus. Die „Legende" berichtet über den konkreten Hergang. — Das makellose Weib eines von unbeugsamem Rechtssinn beseelten Brahminen wird, als sie, Wasser zu holen, in der Morgenfrühe zum Ganges geht, von Leidenschaft ergriffen im Anblick einer verführerischen Jünglingsgestalt, die Brahma, sie zu versuchen, entsandt hat. Während sonst — ein wunderbares Wahrzeichen ihres klaren Insichbeschlossenseins! — die Welle sich ihr in den Händen zur kristallenen Kugel ballte, flieht sie nun vor der unsicher Schöpfenden in grause Tiefe. Im Innersten aufgewühlt und doch unwissend, was mit ihr geschehen, tritt sie vor den Gatten. Ohne Verzug und Erbarmen läßt dieser sie die Schuld mit dem Tode büßen. Als er, das blutige Schwert noch in der Rechten, sinnend heimkehrt, begegnet ihm der Sohn. Der, verzweifelt über das Schrecknis, will der Mutter folgen; doch der Vater, die rasche Tat unmenschlicher Strenge bereuend, hält ihn zurück und verrät ihm das Geheimnis, das die Tote zu neuem Leben erweckt. Der Jüngling eilt zum Richtplatz, findet dort zweier Frauen Leiber übereinander gelagert und fügt, in liebendem Übereilen, das Haupt der Mutter zum Rumpfe der verbrecherischen Paria. Das grauenhafte Zwitterwesen, das diesem — vorbestimmten! — Fehlgriff sein Dasein verdankt, hinter dessen Stirn göttlich lauterer Gedanke wohnt, indeß im Busen die Brunst des Pariaweibes wütet, ist die ersehnte Mittlerin. In schmerzlich eindringlicher Rede gebietet sie dem Sohn, mit dem Vater das gemeinsame Verschulden nicht in dumpfer Buße zu sühnen, sondern durch die heilsame Predigt vom allsehenden, allhörenden Brahma, dem keiner der Geringste ist, zu dem Brahmine wie Paria mit gleichem Recht und gleicher Hoffnung emporschauen.

Das Gedicht ist Bekenntnis. Unmerklich wachsen — wie bereits Mendelssohn in dem anläßlich der Uraufführung geschriebenen Vorbericht hervorhob — in die ursprünglich primitiv anekdotisch anmutende Fabel, während sie sich in Goethes Geiste künstlerisch ausgestaltet, spezifisch christliche Gefühlsinhalte hinein, die ihrerseits, von der hergebrachten Terminologie erlöst, unter der fremdartigen Verkleidung frische, überzeugende Phantasiewirkung üben. Dabei handelt es sich durchaus nicht um sogenannte Gedankendichtung: denn die das feinfädige Gewebe durchschimmernden Ideen, „die Ablehnung pharisäischer Selbstgerechtigkeit, Schätzung des demütigen, herzlichen Verlangens nach Gott, die Vorstellung der allgemeinen Gotteskindschaft" sind insgesamt nur die organischen Ausstrahlungen eines letzten Endes jeder ratio unzugänglichen, um harmonischen Einklang für eigenes und fremdes Leben ringenden Weltgefühls. Es geht auch — das darf nicht übersehen werden — die Rechnung keineswegs auf: die Erscheinung der von qualvoller Doppelheit gepeinigten Mittlerin bezeichnet einen unlösbaren Rest und es wird kaum bezweifelt werden dürfen, daß Goethe dies gewußt und gewollt hat.

Es versteht sich von selbst, daß einer Dichtung von solcher Weite des inneren Horizontes, wie der „Paria" es ist, musikalisch gerecht zu werden, außergewöhnliche menschliche Kultur erfordert, insbesondere aber ein Hingezogensein zu dem Ethos Goethescher Problemstellung, das nur aus einer durch zutiefst persönliche Anlage vorgebildeten seelischen Verwandtschaft ersteben kann. Dies erwogen und außerdem noch die starken formal-technischen Schwierigkeiten, welche vor allem die „Legende" darbietet, bedeutet die Art, wie Mendelssohn sich des Stoffes bemächtigt hat, eine ganz außerordentliche Leistung. Eine Leistung, derengleichen man in zeitgenössischer deutscher Musikliteratur kaum wird auffinden können.

Der erste Teil des Werkes, das „Gebet", beschäftigt Orchester und Chor, keine Solisten; den Chor durchaus im Sinne der Dichtung, da „der Paria" hier nicht als Individuum,[1]) sondern kollektiv als Masse der Ununterscheidbaren gedacht ist. Nach nur viertaktiger düster fundamentierender Einleitung beginnt der Baß sein: Großer Brahma, Herr der Mächte . . . mit dem ersten Hauptmotiv des Satzes,



das sofort das Lokalkolorit feststellt, ohne doch dabei eine unmittelbare Anleihe bei exotischer Musik zu machen — wie das neuerdings in ähnlichen Fällen üblich geworden ist —, und zugleich die psychische Grundstimmung überzeugend charakterisiert: die tastenden, zunächst über die Terz kaum hinausgreifenden Intervallschritte sind die treffende Gebärde stumpfer Ergebenheit, willenlosen Unterdrücktseins. Nach den drei Anfangszeilen löst den Baß der Tenor ab und wiederholt mit den drei folgenden Zeilen die vom Baß intonierte „eintönig klagende Melodie" in der Dominant; beide Stimmen finden sich für den bezeichnenderweise nach der Subdominant tendierenden, langsam versinkenden Strophenschluß wieder zusammen. Mit Beginn der zweiten Strophe erscheint ein neues als Kontrapunkt zum ersten Hauptmotiv erfundenes, vom Chorbaß gestütztes Orchesterbaßmotiv (Posaune und Tuba),

dessen Auftakt auch selbständige motivische Verwendung erfährt. Gleichzeitig mit der dadurch vollzogenen Einführung ausgesprochener Polyphonie treten zu den Männer- die Frauenstimmen dynamisch ergänzend und die Ausdruckssphäre erweiternd hinzu. Alt und Tenor sind hier zum Teil unisono geführt: eine aus der momentanen Unselbständigkeit einer Stimme resultierende Vertiefung der Gesamtcharakteristik, die ebenso unaufdringlich, als bestimmt wirksam ist. Nach einem kurzen kräftesammelnden Intermezzo von Baß und Tenor erreicht der Satz mit den beiden eruptiven Schlußteilen der zweiten Strophe:

Aber du, du sollst uns achten,
Denn du könntest alle schelten . . .

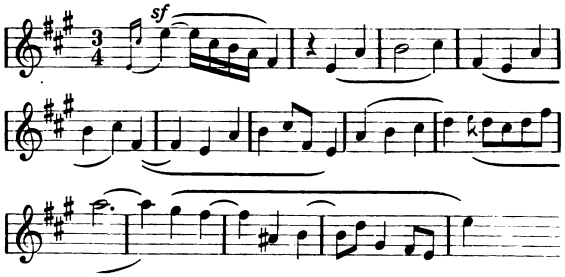
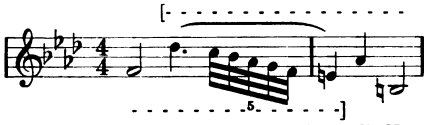
seinen Höhepunkt; doch bleibt auch in diesem Aufschrei die eigentümlich reflexartige, entschlußlose Grundstimmung gewahrt! Die

[1]) Im zweiten Januarheft 1908.

[1]) Ich entsinne mich, in einem Berichte allen Ernstes diese Auffassung vertreten gesehen zu haben. Mendelssohns Verfahren wurde als „Lizenz" entschuldigt!

Strophe wendet sich „im Vorgefühl der Erhörung" nach Dur hinüber unter beständiger Arbeit mit dem ersten Hauptmotiv, das erst gegen das Ende hin freieren, weitbogigeren Bildungen weicht. Dazu gesellt sich im Orchester ein beruhigend gleitendes Sechzehntelmotiv, das von den Holzbläsern (Flöte und Klarinette) an die Geigen weitergegeben wird. Nach nochmaliger den Bann mehr und mehr lösender Steigerung klingt der Satz leise aus. Anlage und Proportionen sind durchweg so klar und einfach, daß entweder ein an sich bedauerlich geringes Anpassungsvermögen oder parteiisch musikantische Voreingenommenheit dazu gehört, sich durch den idealen Zusammenklang von Poesie und Musik nicht überwältigen zu lassen.

Nicht völlig so einwandsfrei, trotzdem aber auf einer nur wenigen erreichbaren Höhe steht die Vertonung der „Legende" da. Entsprechend der gedrungenen Fülle des Gedichts ist sie thematisch unverhältnismäßig reichhaltig, zum Teil recht kompliziert. Eine ins einzelne gehende, das motivische Material erschöpfende Analyse der Faktur als solcher unterlasse ich; behandle Technisch-Musikalisches nur da, wo es sich im Verlauf der vorweg auf das Inhaltliche gerichteten Darstellung von selbst darbietet: das Studium der Partitur soll nicht erspart, vielmehr zu selbständiger Beschäftigung damit angeregt werden. — Die Erzählung übernehmen der Soloalt und der Chor, letzterer teilweise in verschiedenen Spaltungen und Kombinationen. Die Rolle des Brahminen hat der Solobaß, die des Sohnes der Solotenor inne; die große Schlußrede der Brahminin singt der Soloalt. Man hat das beanstandet, da die Altistin auch ein Stück der Erzählung vorträgt.[1]) Der Vorwurf wirkt jedoch auf den feinfühligeren phantasiebegabten Beurteiler von vornherein anrüchig rationalistisch. Es ist schwerlich anzunehmen, daß Mendelssohn den Verstoß gegen die Logik des „gesunden Menschenverstandes" begangen haben würde, ohne daß eine unabweisbare innere Notwendigkeit vorlag. Wer zu verstehen sucht, ehe er kritisiert, wird die Sicherheit seiner — über äußerliches Räsonement erhabenen — künstlerischen Intuition bald genug anerkennen: einmal handelt der erzählende Teil der Altpartie nur von dem Weibe des Brahminen — es verknüpft sich also der Gesang der Solistin von Anfang an mit der Vorstellung der „persona", die sie hinterher zu verkörpern hat, — und außerdem löst das individuelle Klangbild, welches das Ensemble von Altsolo und jeweiliger instrumentaler Unterlage zustande bringt, unfehlbar die Impressionen aus, die die Gestaltung des Textes erheischt!

Der Satz wird eröffnet durch eine keusche Morgenstimmung von unbeschreiblichem Zauber, die ebensosehr seelisches Symbol als Naturbild ist. Nach einer knappen flimmernden Unisonoeinleitung der gedämpften Geigen beginnt der Soloalt in zarter melodischer Führung seinen Bericht. Für eine kleine Strecke durch den Chor unterbrochen — das Persönliche weicht hier allgemeinerer Betrachtung — setzt er ihn fort bis zur Erscheinung des Dämons. Ein blitzartig aufleuchtendes Adur (Allegro) verdrängt das bis dahin herrschende schwärmerisch getragene Desdur:

Die Textworte singt der zunächst zweistimmige, rasch aber bis zur Fünfstimmigkeit sich ausbreitende Frauenchor. Die Thematik ist, auch herausgerissen aus ihrem Zusammenhang, in doppelter Hinsicht charakteristisch, erstens für die Leichtigkeit, mit der sich Mendelssohn ein melodischer Bogen spannt, dann jedoch besonders für die (eine kaum überbietbare Einheit mit der dichterischen Vorstellung eingehende) Prägnanz seiner musikalischen Sprache: die Plötzlichkeit der Erscheinung, das auf und nieder Wallende, nicht Fuß fassende, die jugendlich schwellende Kraft, alles drängt sich in dem einen Einfall zu erstaunlich plastischem Eindruck zusammen. — Die berückende Wirkung des Jünglingsbildes zu schildern übernimmt sinnvoll wiederum der Soloalt; im Orchester erscheint, von Reminiszenzen an Motive der vorangegangenen Episode kontrapungiert, eine begehrlich aufsteigende Linie: die anfangs verworren wühlende Instrumentation (Bratschen und geteilte Celli) ist offenkundig beabsichtigt. Die beklommene Stimmung steigert sich mit dem anschließenden Frauenchoreinsatz. Das warnende Motiv der zurückweichenden Wasser (Holz- und Blechbläser alternierend), die melodisch wie harmonisch unstete Streichquartettbegleitung des zum letztenmal zur Erzählung das Wort ergreifenden Soloalts, die in einen rührenden Zwiegesang zwischen der hinzutretenden ersten Oboe und den Celli ausläuft, leiten unmittelbar in die Gerichtsszene hinüber. Hier findet das schon zu Beginn der Legende einmal orientierend angedeutete Motiv des Brahminen:

im Orchester ungezwungen geistvolle Verwendung: die Vergrößerung der ersten Motivhälfte liefert die gewichtigen Initialen des neuen Abschnitts; Verkleinerungen der zweiten Motivhälfte prasseln während des Männerchorunisonos: er erblickt sie . . . mit erbarmungsloser Härte hernieder; ganz, obwohl auch verkleinert, erscheint das Motiv gleichfalls zweimal ausdrucksteigernd in den Mittelstimmen. Darauf antwortet mit dem Frauenchoreinsatz: wüßte sie zu widerstreben . . . wie hilflos verwundeter Aufblick ein neues kurzes Klagemotiv, das — psychologisch sehr fein! — nach der in dem nachfolgenden Zwischenspiel eintretenden Katastrophe in vorwurfsvoller Betonung widerkehrt. Die musikalische Gestaltung gewinnt eine geradezu unerhörte Wucht, die noch erhöht wird durch die unheimliche Bildhaftigkeit, mit welcher sich der äußere Vorgang dem Auge darstellt: die grausam zerrenden Takte vor dem Tuttischlag des Orchesters soll einmal einer Mendelssohn nachschreiben!

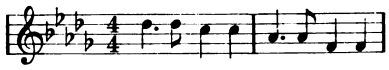
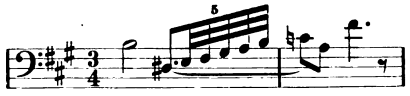
Gemessen an dem strengen Maßstabe, den der bisherige Verlauf der Legende hergibt, scheint mir das anschließende Duett zwischen Tenor und Baß nicht absolut gelungen. Das Motiv des (in folgerichtiger Ausdeutung der dichterischen Vorlage) jünglingshaft draufgängerisch aufgefaßten Sohnes:

ist zwar als solches gewiß bezeichnend, stört aber meines Erachtens mit seinem obstinaten Rhythmus die zwanglose Kontinuität des musikalischen Flusses, die bislang in einer bei dem Widerstreben des Stoffes bewunderswerten Vollendung erreicht war. Dazu kommt, daß in dem an sich natürlich durchaus berechtigten Bedürfnis nach Kontrastwirkung hier die Ausdrucksweise einen Anflug von Opernhaftigkeit erhält, der — ich betone nochmals, daß ich den strengsten Maßstab anlege — zur Gesamthaltung des Satzes sich nicht völlig fügen will. Mendelssohn hat auf Veranlassung ähnlicher Kritik die letzten vier Zeilen des Tenorsolos: in die Flammen folgt die Gattin . . . so, wie sie noch im Klavierauszug stehen, vor der Berliner Aufführung geändert. Die in der Partitur vorliegende Umarbeitung ist zurückhaltender, „vornehmer"; aber sie ermangelt für mein Gefühl der herben Frische, die der ursprünglichen Fassung unbedingt eignete. — Das mit einem kurzen — das Geheimnis der Wiederbelebung verkündenden — Lento misterioso die Szene zwischen Vater und Sohn beendigende Baßsolo enthält in seinem ersten Abschnitt (Allegro molto):

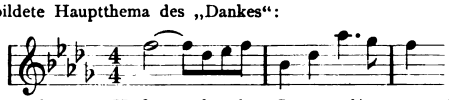
Halt', o halte! hör den Vater!
Noch ist Raum, enteil', enteile!

die textliche Erklärung, dementsprechend auch das wesentliche motivische Material für das folgende ziemlich ausgedehnte Orchester-

[1]) Siegfried Ochs hat deshalb bei der Berliner Erstaufführung — technisch kann er's mit seinem vortrefflichen Materal ja wagen! — den erzählenden Teil der Altpartie vom Choralt singen lassen. (Vergl. seine Ausführungen in den „Signalen" vom 16. Oktober 1907.)

intermezzo, bei dessen Vortrag es — nebenbei bemerkt — absolut notwendig ist, daß die Tempobezeichnung möglichst wörtlich genommen wird: anders ist der durch die Thematik gegebene Charakter sich in Hoffnung und Furcht überstürzender Hast nicht herauszubringen. Erst in atemloser Deklamation, dann sich allmählich beruhigend setzt der Chor den Bericht fort. Der erstmalige Rückgriff auf das zu Eingang des Satzes wiederholt eingeführte Motiv der Brahminin:

bereitet hier auf die Durchführung vor, welche die bisherigen Hauptmotive von „Legende" und „Gebet" nunmehr erfahren. Das zweite breitere Orchesterzwischenspiel (Lento), die „Verwandlungsmusik", macht damit den Anfang; eröffnet wird es sinnvoll durch das Motiv des richtenden Brahminen in der Umkehrung:

(„Enttötung").

Der trotz der starken kontrapunktischen Komplikation durchaus schlichte Gesamteindruck dieses entscheidenden Zwischensatzes ist von übermannend düsterer Kraft, schlägt aber, darin eben sein Innerlichstes verratend, nicht darnieder, sondern löst jenes befreiend reinigende Gefühl aus, das uns nur angesichts wahrhafter Größe ergreift. Rein äußerlich ist hier der Kulminationspunkt der „Legende", zugleich der Abschluß der eigentlichen Handlung erreicht. Ein knapper, halb rezitativischer Chorsatz leitet, unter nochmaliger akzentuierter Aufnahme des Motivs der Brahminin und des ersten Hauptmotivs aus dem „Gebet", während das Orchester die selbständige Verarbeitung anderer früherer Bildungen fortsetzt, die bis zum Schluß des Satzes sich erstreckende Rede der verwandelt Erstandenen ein. Dem Gleichgewicht, welches der Dichter durch eine vom Stoff als solchen nicht unbedingt erforderte Ausbreitung dieser Rede zwischen den zwei Hauptteilen der „Legende" herzustellen sucht, kommt der Musiker zum Teil mit seinen Mitteln nach, indem er in einer an die klassische Sonatenform gemahnenden Architektonik auf die Durchführung die vom Gang der Dichtung ausgelöste Rekapitulation ganzer Hauptmotivgruppen folgen läßt, die zwar nicht wörtlich ist, für das Ohr aber doch eine symmetriebildende Erinnerung darstellt. An erster Stelle steht ein kurzes, eindringliches Zitat des ersten Satzes, an zweiter ein ziemlich ausgedehnter Rückblick auf die Szene der Erscheinung des Dämons: dabei wird das Motiv leidenschaftlichen Begehrens, korrespondierend mit dem stärkeren Ausdruck des Gedichts, entschiedener ausgesprochen. Auch das Motiv der Brahminin kehrt nachdrücklich wieder — in einer durch orchestrale Fülle, streckenweise auch durch übermäßige = Dreiklangsharmonik gesteigerten Fassung. Dazu tritt, bedeutsam abgesondert von dem bereits bekannten, überall, wo Brahmas geheimes Wollen und Walten anklingt, ein neues Motiv, erst noch der abgeschlossenen Gestaltung entbehrend, mit dem Gebot der Verkündigung des neuen Evangeliums aber deutlich sich durchringend, — das vorgebildete Hauptthema des „Dankes":

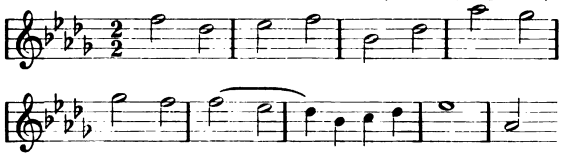


Der innere Höhepunkt des Satzes liegt an dieser Stelle. Mendelssohn hat hier Töne gefunden von so lauterer Innigkeit, einer so umfassenden Wärme, daß es — ich kann mich nur wiederholen! — eine geradezu beispiellose Unempfänglichkeit bedeutet, den Eindruck nicht als das ganz Außerordentliche hinzunehmen, das er faktisch ist.

Es ist eine nicht wegzuleugnende Schwäche der Dichtung und, wie ich schon andeutete, in der Hauptsache schwerlich anders als mit einer Art sublimierten Symmetriebedürfnisses zu erklären, daß nach dem erlösenden: Ihm ist keiner der Geringste ... der Faden nochmals aufgenommen wird. Für Mendelssohn wurde die daraus sich ergebende Schwierigkeit — wohl die größte, welche die „Legende" dem Musiker entgegenstellt — in der — noch einmal bisherige Hauptmotive durchführenden — Coda lediglich Anlaß zu einer im Sinne des Gesamtwerkes vertiefenden positiven Leistung! Er läßt während des letzten Teils der Rede — abgesehen von den die Gläubigen sammelnden Anfangsworten und dem bedeutsamen persönlich gewendeten Schluß — den Chor erst in leisen Anrufen, dann allmählich anschwellend mit dem „Dank" beginnen und schafft sich so die innerhalb eines geschlossenen Satzes nicht, jedenfalls nicht im gleichen Umfang gebotene Möglichkeit, die Empfindung deutlich aus den zwei durch „Gebet" und „Legende" vertretenen getrennten Sphären emporwachsen zu lassen: einerseits entwickelt sich der Chor — in der Rolle der Parias! — aus stammelnder Gestaltlosigkeit und andrerseits bricht zu Eingang des dritten Satzes mit den individualisierenden (!) Soli (erst Tenor und unmittelbar darauf der Baß) — in der Rolle der Brahminen! — der „Dank" explosiv erleichternd hervor.[1]) Daß die Deutung richtig ist, — übrigens scheint, außer Göhler, von den Verfassern der Berichte, die mir vorlagen, keiner auf die damit ermittelte, für Mendelssohns Gestaltungsfähigkeit doch wohl bezeichnende Tatsache aufmerksam geworden zu sein! — ergibt sich noch klarer als aus der Reflexion auf die Aufgabe der Soli in der Legende aus der Variante des Textes, die der Komponist ihnen in der zweiten Strophe des „Danks" vorschreibt: während der Chor die Goetheschen Verse unverändert beibehält, singen der (an diesem Punkt hinzutretende) Alt, Tenor und Baß:

Du verschließest auch Geringstem
keines von den tausend Ohren,
wie die Parias, so die Brahmen,
alle hast du neu geboren.

Phantasievoll produktiver kann man, glaube ich, den Dichter nicht verstehen!

Musikalisch, wie in der hinreißenden inneren Stimmung ist der „Dank", prachtvoll aufgipfelnd, der notwendige übergreifende Abschluß des Ganzen, der bewußt das Desdur der „Legende" in einer erfinderisch wie klanglich unvorhergesehenen Steigerung wieder aufnimmt. Das Hauptthema, die majestätische Ausbreitung des schon im Mittelsatze mehrmals anklingenden Motivs (s. S. 175, Spalte 1):

intoniert, wie erwähnt, der Solotenor, vom Solobaß begleitet. Der Chor beschränkt sich zunächst auf Zwischenrufe. Zugleich mit dem Eintritt des Soloalts gesellen sich jedoch die Männerstimmen in doppelter Teilung hinzu; die Frauenstimmen setzen die Zwischenrufe erst noch fort, kommen aber gegen Ende der zweiten Strophe gleichfalls nach. In der dritten Strophe findet sich der Chor wieder zur ursprünglichen Vierstimmigkeit zusammen: die Soli werden von den entsprechenden Chorstimmen aufgesogen. Das Hauptthema erscheint hier nochmals in mächtiger Bogenspannung; nach wiederholter den Gesichtskreis ins Ungemessene ausweitender modulatorischer Ausbiegung (nach Ddur!) schließt der Satz in befreiter Kraft und Fülle ab. Die Orchesterbehandlung ist hier, in wirkungsvollem Gegensatz zur Komplikation in der „Legende", von lapidarer Einfachheit, ohne jedoch dabei je in Eintönigkeit zu verfallen. — Man hat Mendelssohns Instrumentationsweise in Bausch und Bogen „Dickflüssigkeit", Mangel an Klangsinn vorgeworfen. Es dürfte klar sein, daß er „klingend" im Sinne der landläufigen Handbücher der Instrumentationslehre, die für diese Kritik den Maßstab hergegeben zu haben scheinen, weder schreiben kann noch will. Er hat seine eigene Orchesterfarbe, ein dunkles Kolorit von selten warmer Leuchtkraft, an das sich zu gewöhnen die heuer Unzufriedenen voraussichtlich noch ausgiebige Gelegenheit haben werden; das meines Erachtens übrigens wirksam herauszuarbeiten ist mit der Hälfte der Mühe, die man für den Vortrag inhaltlich kaum wert-

[1]) Ich weise nur beiläufig darauf hin, daß auf diesem Wege auch formal der mit dem inneren Vorgang korrespondierende unmittelbare Zusammenschluß von „Legende" und „Dank" sich ohne weiteres vollzieht.

vollerer, aber offiziell „anerkannter“ Musik ohne jeglichen Anstand aufwendet. — Auch Mendelssohns Stimmbehandlung hat sich mehrfache Rüge gefallen lassen müssen. Es kann sich dabei wesentlich nur um den zweiten Teil der Altpartie in der Legende handeln. Ich gebe ohne weiteres zu, daß dem Gehör und der Treffsicherheit der Solistin hier Außergewöhnliches zugemutet wird; daß die Linie streckenweise den üblichen Vorstellungen von Melodieführung gründlich zusetzt. Allein Mendelssohns melodiebildende Kraft hat sich anderwärts so glänzend bewährt — ich kenne gegenwärtig keinen deutschen Musiker, dessen melodische Erfindung der seinigen ebenbürtig wäre! —, daß man schon bedenklich kurzsichtig sein muß, an den angefochtenen Stellen keine künstlerische Absicht zu vermuten. In der Tat hält sich die Gestaltung durchaus im Charakter des von grauenvollem innerem Zwiespalt hin- und hergerissenen Weibes; und es ist, sobald nur die Solistin sich gebührend vorbereitet, kaum denkbar, daß die Stimmführung bei andern als eingefleischten Puristen einen unorganischen Eindruck hinterläßt. Auch hierüber wird die Zeit das Urteil sicherlich klären.

Es erübrigt noch, zur Gesamtwirkung des Werkes fest umschriebene Stellung zu nehmen. Daß das Gedicht Bekenntnis ist, habe ich eingangs angedeutet. Auch die Komposition ist es: die seeliche Spannung, unter der Mendelssohn sich mit dem Stoff auseinandersetzt, bezeichnet nicht bloß ein kraftbewußtes Sichergehenlassen des künstlerischen Schaffenstriebes, sondern das tiefgreifende innere Einverständnis, welches mit unwillkürlichem Selbstverstande eben zur Stellung der Aufgabe führt. — Die Musik genießt den Vorzug, daß sie in ihrer Sprache unzerstörbare Werte religiösen Empfindens glaubwürdiger für uns und unmittelbarer hinstellt als die Dichtung, die im Grund doch stets in dogmatisierendem Wortausdruck befangen bleibt. Das unter diesem Gesichtspunkt für die Bedeutung des „Paria“ Entscheidende ist die ungeachtet des Verzichts auf allen und jeden optimistischen Überschwang starke positive Tendenz der darin sich auswirkenden Lebensansicht. Dabei ist Mendelssohn nichts weniger als ein rückschauender Prophet; weihrauchduftende Mystik und selbstgefälliges Sichspreizen liegen ihm vollends fern. In der Pariamusik waltet trotz grabenden Tiefsinns und unverkünstelter Leidenschaft der überlegene Geist klarer, tatkräftiger Besonnenheit, der, dem zeitlos Dauernden zugewandt, doch im vollen Gefühl der Gegenwart beharrt. Aus diesem Urteil heute schon offen die unumgängliche Konsequenz zu ziehen wäre voreilig angesichts des Schicksals, das Mendelssohns Kunst bislang erfahren hat; ja, es dürfte allzu extreme Anpreisung ihres Wertes ihr kaum nützlich sein. Jedenfalls aber ist energisch zu betonen, wie not es tut, in einem wesentlich größeren Umkreis, als vorläufig geschehen ist, aufs ernstlichste zu prüfen, ob wir nicht wieder einmal so weit sind, über der Verherrlichung mehr oder minder rasch vorübereilender Tageserscheinungen einen der Künstler zu vernachlässigen, die uns das für unsere Zeit wahrhaft Bedeutsame — darum über sie Hinausweisende — zu sagen haben!

Besprechungen.

Theoretische Werke.

Aus dem Reich der Töne. Worte der Meister, gesammelt von *Carl Reinecke*, Buchausstattung von Franz Hein. Leipzig, E. A. Seemann. Eleg. geb. 4 M.

Die Aussprüche stammen aus vier Jahrhunderten von Luther bis auf die neueste Zeit. Der Inhalt ist in 18 Kapitel gegliedert: Vom Wesen der Musik an sich, von ihren Faktoren, Melodie, Harmonie und Rhythmus, von der Formschönheit und deren Schönheitsgesetz, von der Instrumental- und von der Vokalmusik, vom Volkslied, Choral- und Kunstlied, über Komponisten und ihre Werke, Selbstbekenntnisse der Komponisten, vom Schaffen, Dirigieren, vom Vortrag, von der Kritik usw. In der Hauptsache ist den Berufsmusikern das Wort gegönnt, doch sind in einem Anhange auch Aussprüche über Musik von Dichtern und Denkern zusammengestellt. Das Buch, welches 204 Seiten zählt, ist für Stunden in denen der Mensch sich selber finden will, sehr geeignet. F.

Sieber, Ferdinand, Katechismus der Gesangskunst. Leipzig, Weber. Preis 2,50 M.

Der Name Sieber und die Zahl 6 als Auflageziffer genügt zur weiteren Empfehlung des bekannten Buches.

Lenz, Wilhelm v., Beethoven, eine Kunststudie. I. Teil: Das Leben des Meisters. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von Dr. *Alfr. Chr. Kalischer*. Berlin, Schuster & Löffler.

Es handelt sich um das 1855 bei Ernst Balde in Kassel verlegte Buch Beethoven des russischen Staatsrats Wilhelm v. Lenz. Das Buch hat 3 Teile, der erste heißt: Das Leben des Meisters. Der zweite Teil umfaßt die Mit- und Nachwelt Beethovens, der dritte bringt die Feststellung der Stil-Metamorphosen Beethovens mit einem kritisch-chronologisch-anekdotischen Katalog sämtlicher Werke Beethovens. Der erste Teil erscheint hier im Neudruck. Lenz ist ein bedeutender Beethovenkenner, dessen Verehrung für den großen Tonmeister schrankenlos ist und sich leicht zur Schwärmerei steigert. In dieser Schwärmerei wird der Verfasser leicht zum Dichter, der auf historische Treue wenig Wert legt. Bei solchen Stellen greift aber gewöhnlich der Historiker *Kalisch* ergänzend und erläuternd ein. Einen eigenen Reiz haben die allgemeinen Betrachtungen Lenzens. Sie sind mit Geist und einem Einschlag von Naivität geschrieben und verdichten sich gewöhnlich zu einer Beethoven-Apotheose. Alles in allem: ein interessantes Buch, das man empfehlen kann, trotzdem die Gefahr besteht, daß es manche durch die Geschichtsforschung überwundene Beethoven-Anekdote neu aufleben läßt.

Friedrichs, Elsbeth, Aus dem Leben der deutschen Musiker. Biographien der Großmeister deutscher Tonkunst für jung und alt. Mit 14 Porträts und und 1 Titelbild. Braunschweig, Wollermann. Preis geb. 3 M.

Frau Dr. *Friedrichs* macht hier den Versuch, eine Musikgeschichte für die Schule zu schreiben, und zwar soll ihr Buch ein Leitfaden für die Hand des Schülers sein. Sie schlägt den sogenannten Schulton an, etwa wie in Widmanns Buch: „Wie ich meinen Kleinen die biblische Geschichte erzählte“. Uns „Großen“ erscheint zunächst dieser Ton fremd. Schüler werden anders denken, und hoffentlich gelingt es, bei ihnen Interesse für den Gegenstand zu wecken und zu erhalten. Das Buch enthält die Biographien von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck, Weber, Wagner, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Loewe, Franz, Brahms. R.

— Das Antiquariat von Martin Breslauer in Berlin, Unter den Linden 16, sendet uns seinen dritten Antiquariatskatalog zu, der betitelt ist: Dokumente frühen deutschen Lebens. Erste Reihe: Das deutsche Lied, geistlich und weltlich bis zum 18. Jahrhundert. Preis 8 M.

Die Hauptgruppen des Kataloges seien genannt: „Vom Liedersingen und Psalmieren“ bietet eine ungewöhnlich reiche Zahl von Originaldokumenten zum Kampf um das Singen geistlicher und weltlicher Lieder im 15. und 16. Jahrhundert. Die „Einzeldrucke von Liedern und Liedersammlungen“ in Originaldrucken erreichen die stattliche Zahl von 400. Hierin die Unterabteilungen: „Die Liederbücher der böhmischen Brüder und Herrnhuter. Die Liederbücher der Wiedertäufer. Luthers Liedersammlungen. Seine „Operationes“, Psalmenübersetzung und -auslegung.“ Von Luther verzeichnet der Katalog übrigens über 70 Originaldrucke der Zeit. Den Schluß bildet eine Sammlung von Liedern, in denen Murner und Stiefel sowie ihre Gefolgschaft ihre Religionsstreitigkeiten ausfochten. Eine Anzahl Prosaschriften, die zu diesem Streit gehört, ist den Liedern angegliedert, so daß gleichzeitig ein abgerundetes Bild des Sakramentenstreites zutage tritt.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

BLÄTTER für HAUS- und KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

XII. Jahrgang.
1907/08.

No. 12.
Ausgegeben am 1. September 1908.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 S. Text und 8 S. Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt: **Zur Geschichte der H moll-Messe von J. S. Bach.** Von Professor Emil Krause (Hamburg). — **Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister.** Von Franz Dubitzky, Berlin. II. — **Lose Blätter:** Bayreuth 1908, von Erich Kloss. Programmusik — Keine Musik? von Franz Rabich. Die automatische Stimmbildung als Grundlage eines rationellen Gesang-Unterrichts von Paul Kirsten, von Emil Liepe. — **Monatliche Rundschau**: Berichte aus Berlin, Dresden; kleine Nachrichten. — **Besprechungen.** — **Musikbeilagen.**

Die Abhandlungen des ersten Teiles dieser Zeitschrift, sowie die Musikbeilagen verbleiben Eigentum der Verlagshandlung.

Zur Geschichte der H moll-Messe von J. S. Bach.

Von Professor **Emil Krause** (Hamburg).

Das monumentale, hochragende Kunstwerk des Unsterblichen hat seiner nahezu unübersteiglichen gesanglichen Schwierigkeiten und seines keineswegs leicht zugänglichen Inhaltes wegen weniger öffentliche Aufführungen erlebt als seine beiden Passions-Musiken; besonders die Matthäus-Passion brachte es in vielen Städten, z. B. Leipzig, Aachen, Köln, Hamburg u. a., zu einer großen Popularität. Greift man in die Vergangenheit zurück, so sind nur verhältnismäßig wenig Aufführungen der H moll-Messe verzeichnet. Nachdem 1818 erst die Publikation des in den Jahren 1731—38 entstandenen Werkes angekündigt worden (s. Allgemeine Musikzeitung, 22. Juli 1818) begegnet man nicht eher als um 1828 einer Aufführung und zwar nur der eines Teiles des Werkes. Es war dies die des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M., die nur das „Credo“ brachte. Die niederrheinischen Musikfeste boten ebenfalls nur diesen Satz in den Jahren 1858 und 1873, die Breslauer Singakademie nur jeden Satz des Werkes einzeln 1856, 57, 58, 59, 62, 69, wogegen der städtische Gesangverein in Barmen die Messe vollständig 1872, 73 und 77 vorführte. In Wien fand die erste vollständige Aufführung 1867, in Hamburg 1868, in Köln 1873, in München 1874 statt. Ferner anzuführen sind Berlin 1872, 73, 77, Stuttgart 1872, Zürich 1878 usw. Das Verdienst um die Verbreitung der Hmoll-Messe erwarb sich Prof. C. Riedel in Leipzig, der sie mehrfach daselbst zu Gehör brachte, und zwar am 1. April 1859, am 3. Juni desselben Jahres bei Gelegenheit der in Leipzig tagenden Tonkünstler-Versammlung, ferner am 21. März 1862, 22. März 1867, 6. März und 17. Mai 1874 usw. Auch die zweite Säkularfeier Bachs brachte in manchen Städten teilweise oder vollständige Vorträge.

Nach dieser möglichst genauen Zusammenstellung der wichtigsten Aufführungen, die jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, dürften hier einige Mitteilungen über die den ältesten Publikationen der Messe folgende Veröffentlichung des Werkes durch die Leipziger Bach-Gesellschaft nicht ohne Interresse sein, da sie manches enthalten, das selbst heute noch vielen unbekannt ist. Der sechste Jahrgang der Bach-Ausgabe enthielt 1856 die Hmoll-Messe nach verschiedenartigen, zum Teil ungenügenden Vorlagen, verhieß aber berichtigende Zusätze, falls man des Autographs einmal habhaft werden sollte. Niemand ahnte damals, daß man schon im nächsten Jahre in der Lage sein würde, die Subskribenten mit einer neuen Ausgabe dieser Messe zu überraschen. Der neue Band enthielt Korrekturen zum ersten Teil der Messe und sodann einen Neudruck des ganzen zweiten Teils derselben von Seite 155—306. In einer beigegebenen Erklärung heißt es:

Das Direktorium der Bach-Gesellschaft befindet sich in der sehr angenehmen Lage, das im vorigen Jahr gegebene Versprechen, et-

waige Nachträge oder Berichtigungen zur Ausgabe der Hmoll-Messe von Seb. Bach ungesäumt den Mitgliedern zu liefern, wenn die Benutzung des viel besprochenen Autographs ermöglicht werden sollte, früher einlösen zu können, als irgend zu vermuten und zu hoffen war. Wir verdanken dies der kräftigen und entschiedenen Handlungsweise einiger wahrer Freunde der Gesellschaft. Diese setzen uns in den Stand, die Original-Handschrift Seb. Bachs in ausgedehnter Weise mit unserer Ausgabe vergleichen zu können, und wenn wir infolgedessen die Überzeugung haben dürfen, das vielgerühmte, aber leider bisher in mangelhafter Gestalt weit verbreitete Werk jetzt zum ersten Male nach allen bekannten, von des Autors Hand stammenden Hilfsmitteln redigiert in die Welt senden zu können, so darf dies als ein, nicht allein für die Mitglieder der Bach-Gesellschaft, sondern auch für alle Verehrer Bachscher Musik höchst erfreuliches Ereignis angesehen werden. Es sei also jenen um die gute Sache hochverdienten Männern der wärmste und tiefgefühlteste Dank hier ausgesprochen. Daß das uns mitgeteilte Manuskript wirklich und in allen Teilen vollständig das meist wohlerhaltene Autograph Bachs ist, kann auf das bestimmteste versichert werden."

Von den hier erwähnten „wahren Freunden" der Gesellschaft und „um die gute Sache hochverdienten Männern" denen hier nicht nur von seiten der Bach-Gesellschaft, sondern sogar im Namen „aller Verehrer Bachscher Musik" gedankt wird, müßte man nach der Fassung dieser Erklärung vermuten, daß sie aus einer Anzahl von Kunstfreunden beständen, welche das Autograph Bachs vielleicht kauften und der Bach-Gesellschaft zur Benutzung überließen. Die Sache verhielt sich aber ganz anders, was man schon aus einer Notiz der Leipziger „Signale" entnehmen kann, die bereits einige Monate vor den oben angeführten Worten der Vorrede der Hmoll-Messe gedruckt wurde. Im Jahrgang 1857 der „Signale" vom Mai steht nämlich folgende Mitteilung:

„Das Original-Manuskript der Hmoll-Messe von J. S. Bach. Das dem letzten Bande der Bach-Ausgabe (Hmoll-Messe) beigegebene Material hat erzählt, mit welcher hartnäckigen Freundlichkeit und eigennützigen Liebenswürdigkeit der Besitzer des Original-Manuskripts der Messe dasselbe dem Direktorium der Bach-Gesellschaft auf das entschiedenste und in jeder Beziehung vorenthalten hat; er wollte es nicht verkaufen, nicht gegen Honorar und alle sonstige Sicherheit verleihen, und als man ihn ersuchte, einem nach seinem Wohnorte Hinzusendenden dort an Ort und Stelle den Einblick in seine Partitur zu gestatten, teilte er mit, sie sei eben verkauft worden. An wen und wohin wurde nicht gesagt. An der Wahrheit dieser Aussage glaubte man später etwas zweifeln zu dürfen, da man erfuhr, daß das Manuskript an verschiedenen Orten zum Verkauf ausgeboten sei. Desfallsigen Nachfragen des Direktoriums wurde höchst diplomatisch begegnet. Jeder sollte das Manuskript kaufen dürfen, nur nicht eine Gesellschaft, welche ohne Interesse und nur zur Ehre des großen deutschen Mannes eine Ausgabe seiner sämtlichen Werke veranstaltete. Aber es geht zuweilen anders, als man denkt. Auch diesmal, trotz aller Vorsicht und Geheimtuerei, konnte man nicht verhindern, daß ein auswärtiger Freund der Bach-Gesellschaft den rechten Augenblick erhaschte, das Manuskript sofort erkaufte und es dem Direktorium einsandte. Es ist wieder in Leipzig, in seinem Geburtsort, und zwar als Eigentum der Bach-Gesellschaft, welche es nun zu einem im ganzen mäßigen Preis acquiriert hat (Signale 1857, Seite 221)."

Hiernach waren es nicht mehrere Freunde, sondern nur ein einziger ist es gewesen, der das Manuskript ankaufte, und diese Angabe erweist sich als richtig. Der hier genannte auswärtige Freund der Bach-Gesellschaft, der derselben das Autograph verschaffte, nachdem man bereits alle Hoffnung auf Erlangung desselben aufgegeben hatte, war Dr. Friedr. Chrysander, also derjenige, der in der gesamten Musikwelt als ein exklusiver Verehrer Händels bekannt war. Wenn nun sein Name hier, wo es sich um Bach handelte, nicht genannt wurde, so müssen besondere Gründe solches verhindert haben. Um Gewißheit darüber zu erlangen, ersuchte ich seinerzeit Dr. Chrysander um Auskunft und erhielt dieselbe in folgender Zuschrift:

„Geehrter Herr!

Das Autograph der Hmoll-Messe kaufte ich im April 1857 von Nägeli in Zürich lediglich zu dem Zweck, um es der Bach-Gesellschaft für ihre Gesamtausgabe zu verschaffen, hatte es 8 Tage in meinem Hause, in welcher Zeit ich es mit meinem gedruckten Exemplar der Messe verglich, und sandte es darauf anfangs Mai nach Leipzig. Der obwaltenden Verhältnisse wegen, die größtenteils durch Schuld der Bach-Gesellschaft hervorgerufen waren, mußte ich darauf verzichten, daß mein Name bei dieser Gelegenheit genannt wurde. Letzteres war übrigens kein großes Opfer für mich, denn ich bezweckte nichts weiter, als das Autograph so billig wie möglich der Bach-Gesellschaft zu überliefern, und es sodann für immer der großen Sammlung Bachscher Handschriften einverleibt zu sehen, welche die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt. Beides ist gelungen und zwar so vollkommen, daß die Bach-Gesellschaft das Manuskript schließlich kostenlos hat benutzen können. Der Handel war für mich freilich nicht ganz gefahrlos, denn ich mußte kaufen und zahlen, bevor ich das Manuskript gesehen und mich überzeugt hatte, daß es wirklich von Bach geschrieben war. Der Bach-Gesellschaft übergab ich es sodann gegen Erstattung meiner Auslagen: letztere zahlte ihr später die Berliner Bibliothek. Das ist in Kürze die Geschichte der Erwerbung dieses kostbaren Autographs, wobei ich freilich aus Rücksicht auf gewisse Personen manches unerwähnt lassen muß.

Bergedorf, 16. März 1889. Ihr ergebener Fr. Chrysander."

Man ersieht aus diesen Mitteilungen, daß der genannte hochverdiente Musikgelehrte die Gefahr eines ungewissen, garantielosen Ankaufens einer vorher unbesichtigten Handschrift nicht nur für Händel (wie dies von ihm einige Jahre später zur Erwerbung von nicht weniger als 120 Bänden Händelscher Handexemplare für die Hamburger Stadt-Bibliothek geschehen) sondern auch für den nicht minder von ihm verehrten Bach zu übernehmen bereit war, gewiß eine in hohem Grade rühmenswerte Betätigung weitherziger und unparteiischer Kunstliebe.

Die sogenannte „Hohe Messe" ist das einzige umfangreiche Werk dieser Gattung, das Bach geschrieben. Allerdings weist das vollständige Verzeichnis seiner zahlreichen Tonschöpfungen noch fernere Messen auf; diese sind jedoch nicht annähernd von ähnlicher Dimension und Bedeutung. Lange beschäftigte sich der Meister mit den Ideen einer breit ausgeführten Komposition des Messe-Textes; das Ganze entstand daher in verschiedenen Zeitabschnitten. Von den fünf großen Hauptteilen der Hmoll-Messe, „Kyrie", „Gloria", „Credo", „Sanctus" und „Agnus Dei", die in 25 ausgearbeitete und kürzere Sätze zerfallen, unter denen sechs Arien und drei Duette, wurden „Kyrie" und „Gloria" 1733 geschrieben (also vier Jahre nach der Matthäus-Passion) und dem Dresdener Hof, dem Kurfürsten

Friedrich August, gewidmet. Die Entstehungszeit der übrigen Abschnitte geht bis in das Jahr 1738. Angeblich soll das „Credo" schon 1731 entstanden sein, das „Sanctus" wurde 1735, „Agnus Dei" 1737/38 komponiert. In welch unmittelbarer Folge die beiden ersten Hauptabschnitte, „Kyrie" und „Gloria" geschrieben wurden, beweist das Verhältnis der Tonarten zueinander. (Das zweite „Kyrie" steht nicht in H-, sondern in Fismoll, das „Gloria" beginnt und endigt in Ddur usw.). „Kyrie" und „Gloria" erscheinen somit in engster Beziehung, sie sind entschieden aus einem Guß geschaffen. Eigentümlich ist es, daß diese beiden zusammenhängenden Teile, die doch für Dresden komponiert wurden, daselbst nicht zur Aufführung gelangten. Folgt die ganze Messe auch im großen allgemeinen dem katholischen Kultus, so ist ihr inneres geistiges Wesen der Musik doch dem protestantischen Gottesdienste entsprechend; ihre große Ausdehnung läßt aber eine Verwendung beim Gottesdienste nicht zu, auch der Gesang der Gemeinde ist vollständig ausgeschlossen, sie kann daher nur eine Aufführung als Konzert erfahren. Es gibt wohl schwerlich in der gesamten Literatur der Kirchenmusik, außer Beethovens und Cherubinis „Missa solemnis", eine zweite Komposition des Messe-Textes für Chor, Soli und Orchester, die eine ähnliche Breite und Polyphonie besitzt, sowohl in ihren Chören als auch in ihren Solosätzen. Mit Ausnahme des „Agnus Dei" beginnt und schließt jeder Teil mit einem äußerst komplizierten Chorsatz von großem Umfange, in dem sich Bachs innerstes Wesen, eine tiefe Frömmigkeit, überall offenbart. Die Stellung des aus den einfachsten Mitteln der Instrumentation zusammengesetzten Akkompagnements, bei dem die Orgel größte Bedeutung hat, ist eine äußerst wichtige; ist es doch auch hier, wie in der Matthäus-Passion, als ob das Orchester einen dunklen Schleier über den ergreifenden Gesang ausbreite, es trägt die Singstimme in den Chören; beim Sologesang wirkt es orgelartig mit den Solostimmen.

Das Hauptgewicht der ganzen Messe fällt auf die fünfzehn Chöre, von denen die meisten fünfstimmig sind, eine Art der Setzung, die bei Bach verhältnismäßig selten vorkommt. Nachdem im ersten Teil der Chor mit „Kyrie eleison" begonnen, folgt ein längeres Zwischenspiel des Orchesters, dessen Motiv, von den Singstimmen aufgenommen, sich zu immer größerer Polyphonie und Erhabenheit steigert. Das nun folgende Duett „Christe eleison" steht zu diesem grandiosen Chor in wunderbarem Gegensatz. Nun folgt das zweite „Kyrie" Fismoll, es ist jedoch nicht von gleicher Größe der Gedanken und der Ausdehnung. Die herrliche Fuge des ersten „Kyrie", die in ihren 126 Takten eine Zeitdauer von 12—15 Minuten in Anspruch nimmt, ist unstreitig eines der größten Wunderwerke kontrapunktischen Stils, das je geschaffen wurde. Aber hier ist es nicht die Arbeit selbst, die hauptsächlich das Interesse in Anspruch nimmt, sie wird noch übertroffen von dem geistigen Inhalt der Musik, die in ihrer Allgewalt unser Denken und Empfinden vollständig einnimmt. Nur eine so wahre Religiosität, wie sie Bach besessen, nur die Versenkung in die geheimsten Tiefen inbrünstiger Gottesverehrung vermochten eine so überwältigende Fuge zu schaffen. Wie das „Kyrie" ergreifend in seinen Chorsätzen, so enthält das „Gloria" außer seinen Chören noch großen Reichtum an schönen Sologesängen, unter denen besonders das Sopran-Solo „Laudamus" und die Baß-Arie „Quoniam" hervorzuheben sind.

Der dritte Hauptteil, das „Credo", wird vielfach, und mit Recht, als der eigentliche Höhepunkt der Messe angesehen. Dem ersten der beiden zusammenhängenden Chöre desselben liegt einer der alten gregorianischen Kirchengesänge zugrunde, der die grandiose Wirkung noch hebt. Herrlich und nicht allzu schwer zugänglich ist das kanonische Duett „Et in unum", dessen wunderbarer Schluß zu einer Gruppe von drei Chören leitet, welche die Mitte des ganzen Werkes bilden. Der mittelste derselben, das berühmte „Crucifixus", ist eins der eigenartigsten Stücke, die die Tonkunst aufweist. Die komplizierten Stimmenverschlingungen, in denen der Satz sich ergeht, ruhen auf einem Basso ostinato, der durch 53 Takte ohne Unterbrechung die chromatischen Folgen: e, dis, d, cis, c, h als Fundament durchführt; erst am Schluß findet sich eine kleine Abweichung, die dann von doppelter Wirkung ist. Dieser Satz is so überwältigend, daß der Zuhörer aufs tiefste davon erschüttert wird. Aber auch hier ist es wieder nicht die kunstreiche Arbeit, die unser Denken und Empfinden gefangen nimmt, vielmehr einzig nur die religiöse Stimmung, die sich in diesen Klagetönen ausspricht. Dasselbe Stück findet sich in ähnlicher Anwendnng in der Kantate auf den Sonntag Jubilate „Weinen, klagen", nur kürzer, in Fmoll und nicht von gleicher Bedeutung. Überhaupt weist die H moll-Messe manche Entlehnungen und Umgestaltungen aus früheren Werken Bachs auf, nur daß alles, was wieder verwandt wird, wie dies so oft von Bach nicht nur in Vokal-, sondern auch in Instrumentalwerken geschah, hier manche reichere Ausarbeitung und daraus hervorgegangene Neugestaltung erfährt. So ist z. B. im „Gloria" der Satz „Gratias" identisch mit dem Chor „Wir danken Dir, Gott", einer Ratswahlmusik aus dem Jahre 1731, — ferner das „Qui tollis" mit dem Eigangschor der Kantate „Schauet doch und sehet" usw. Das „Agnus Dei" stützt sich auf die Alt-Arie des Himmelfahrt-Oratoriums „Ach bleibe doch, mein liebstes Leben", doch ist hier nur ein Teil desselben benutzt. Das „Osanna" kommt als Anfang der weltlichen Kantate „Preise dein Glück, gesegnetes Sachsen" vor.

Auf das großartige „Credo", das mit einem breiten, zweiteiligen Chor endigt, folgt das die Lobpreisung Gottes ausdrückende „Sanctus", dessen erster sechsstimmiger Satz, wie der folgende achtstimmige Chor „Osanna", zu dem Erhabensten gehört, was Bach je geschaffen. Eine der bedeutendsten Solonummern der Messe ist die Alt-Arie „Agnus Dei", desgleichen das Tenor-Solo „Benedictus". Beide Stücke, vornehmlich das zuletzt angeführte, setzen beim Hörer große Stilkenntnis voraus, um vollkommen verstanden zu werden. Was die letzten Chorsätze „Sanctus", „Osanna" und das vierstimmige „Dona nobis pacem", mit dem die Messe ihren Abschluß findet, betrifft, so wirken dieselben durch große Pracht und großen Glanz. Viel wäre noch zu sagen über die einzelnen Sologesänge, wie auch besonders über die Verwendung obligater Instrumente bei den Solosätzen. Diese stören nicht selten den Sänger im freien gesanglichen Ergehen; es ist dies eine Spezialität der Bachschen Vokalmusik, der man jedoch trotz der oft zur Erscheinung kommenden Schönheiten nicht beipflichten kann.

Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister.

Von **Franz Dubitzky**, Berlin.

II.

Der Schöpfer des Parsifal fällte in seiner Abhandlung „Das Judentum in der Musik" das harte Urteil: „— — der Jude hat keine wahre Leidenschaft, am allerwenigsten eine Leidenschaft, welche ihn zum Kunstschaffen aus sich drängte." Der Ausspruch zielte auf Felix Mendelssohn hin. Die jüdische Abstammung dieses Tondichters gab auch den Anlaß, daß man nach Zelters Tode entgegen dessen Wünschen die Stelle des Dirigenten der Berliner Singakademie dem Komponisten des „Paulus" und „Elias" vorenthielt und einen mittelmäßigen Musiker wählte. „Die Singakademie sei durch ihre fast ausschließliche Beschäftigung mit geistlicher Musik ein christliches Institut; es sei darum unerhört, daß man ihr einen Judenjungen zum Direktor aufreden wolle" — so ließ man sich vernehmen. Übrigens war Mendelssohn seinem religiösen Bekenntnis nach gar nicht Jude. Sein Vater, ein Freidenker, hatte ihn wie die übrigen Kinder im christlichen Glauben erziehen lassen. Dem „Protestanten" Mendelssohn verdanken wir die „Reformations-Sinfonie". Sein Stammesgenosse Meyerbeer gedenkt in den Hugenotten ebenfalls der Weise des großen Reformators. Meyerbeer war kein Abtrünniger des Gottes seiner Väter, als Sohn einer tiefreligiös gestimmten Mutter, deren edlen Sinn Heinrich Heine mit den Worten rühmt: „Kein Tag vergeht, ohne daß sie einem Armen geholfen hat; ja es scheint, als könne sie nicht ruhig zu Bette gehn, bevor sie nicht eine edle Tat vollbracht. Dabei spendet sie ihre Gaben an Bekenner aller Religionsgenossenschaften, an Juden, Christen, Türken und sogar an Ungläubige der schlechtesten Sorte" — als Sohn einer frommen, dem Gotte Israels ergebenen Frau verleugnete sich der Autor des „Propheten" nicht. In seinem Nachlaß fand man fromme von ihm komponierte Gebete, die seiner eigenen Erbauung gedient hatten. In der Abschiedsrede, die der Rabbiner am Grabe des Tondichters hielt, fand sich ein Passus, der dem oben erwähnten Ausspruch Richard Wagners, der „Unfähigkeit" des jüdischen Künstlers entgegen trat. Die betreffenden Worte lauteten etwa: „Wann wird aus der Gemeinschaft der Bekenner der mosaischen Religion ein Genie wieder hervorgehen, um darzutun, daß diese Religion nicht hindert, teilzunehmen an allem Hohen, Schönen und Edlen, was die Menschen erfreut, indem es sie fördert?" Endlich sei noch eine Stelle aus einem Briefe Meyerbeers wiedergegeben, die das Thema „Religion und Musik" angeht und auch einen Blick in Meyerbeers „musikalisches Bekenntnis" zuläßt: „Jede Zeit, jedes Volk hat seine Ideale in der Philosophie, Religion, Poesie und somit auch in der Kunst. Soll die Musik leer ausgehen? nichts weiter sein als eine Erzeugung schöner Melodien zum allgemeinen Amusement? — Unmöglich! Auch in den klassischen Werken der Tonkunst manifestiert sich ein Geistesgehalt, der durch den Kulturzustand und durch das geistige Leben des Volkes diktiert wird. Höre ich die Werke von Palestrina, Leo u. a., so werde ich sogleich in den katholischen Kultus und das religiöse Leben der Italiener versetzt, während Bach und Händel mir das Luthertum mit seiner Verstandesrichtung in Glaubenssachen repräsentieren." In Rubinstein floß jüdisches Blut, doch gehörte bereits sein Vater der rechtgläubigen Kirche an. Die „geistliche" Oper war Rubinsteins Schöpfung, in dieser Kunstform schrieb er „Das verlorene Paradies" — „Der Turmbau zu Babel" — „Moses" und „Christus".

Palestrina, von dessen Werken Meyerbeer sagte, daß sie von dem religiösen Leben der Italiener zeugten, wurde von Pius IV., dem neuerwählten Papst, anfangs für nicht sonderlich „heilig" erachtet, denn am 30. Juli 1555 tat dieser den Spruch, „daß die drei verheirateten Individuen, die zum Skandal des Gottesdienstes und der heiligen Kirchengesetze mit den päpstlichen Kapellensängern zu-

sammenleben, aus dem Collegio ausgestoßen werden sollten". Zu den „verheirateten Individuen" gehörte auch Palestrina, der nun als Entschädigung für die plötzliche und widerrechtliche Entlassung (er hatte einen lebenslänglichen Vertrag) monatlich sechs Scudi bezog. Später jedoch wurde der Tonmeister von demselben Papste zum „Tonsetzer der päpstlichen Kapelle" ernannt, nachdem er als „Retter" der Kirchenmusik sich erwiesen. („Also vereinigten sich die Väter des Trientinischen Konziliums in dem Entschlusse, die Kirchenmusik mit einem eigenen Dekrete zu verbieten, veranlaßt, wie ich glaube, durch die weichlichen Verkürzungen im Gesange, die der Heiligkeit des Gottesdienstes nicht angemessen erschienen. An diesem Tage sang man eine Messe, die Pierlugi eigens und im Auftrag des Legaten von Carpi geschrieben und dahin geschickt hatte, welcher der entgegengesetzten Meinung war und die Sache der Musik in Schutz nahm. Die Bemühung des Legaten, der vortreffliche reine Stil des Werkes und die energische Ausführung trugen das Ihrige zur Erhaltung der Musik bei. Die heiligen Väter hatten kaum die gewählten Harmonien gehört, als sie ihren Entschluß änderten und das Dekret aufhoben" — so heißt es in einem Schreiben Lelio Guidiccionis vom 16. Januar 1637 an den Bischof Jos. Maria Sauresius, doch wird die Richtigkeit dieser Schilderung zum Teil angezweifelt — ich übernehme also ebenfalls keine volle Garantie für Guidiccionis Mitteilungen.) Giovanni Pierlugi da Palestrina war ein frommer Meister. Am 2. Februer 1594, Mariä Reinigung, erwachte in dem Schwerkranken die Sehnsucht, an diesem hohen Feste im — Himmel teilzunehmen: „ja — ich wünsche es sehnlichst; möchte die heilige Maria, meine Fürbitterin, diese Gnade von ihrem göttlichen Sohne erhalten!" — und kaum hatte er die Worte gesprochen, so soll er von dannen gegangen sein, so melden es alte handschriftliche Aufzeichnungen.

Von Mendelssohn und Meyerbeer erwähnte ich bereits, daß sie in ihren Werken Luthers „Ein feste Burg" verwerteten. Als dritten im Bunde führe ich Otto Nicolai, den Komponisten der „Lustigen Weiber von Windsor" an, eine Ouvertüre über den Choral entstammt seiner Feder. Daß ich den Tondichter mit zwei jüdischen Komponisten zusammenbringe, könnte mir vielleicht einen Tadel seinerseits einbringen, sofern man aus einem „Tagebuchblatt" eine Verallgemeinerung schöpfen wollte; am 9. Juni des Jahres 1834 schrieb nämlich Nicolai in sein Tagebuch: „Die Nacht träumte mir, daß ich mich mit einem Judenmädchen, das ich im Leben mich nicht erinnere gesehen zu haben, verlobte, und darüber nachher die bitterste Reue empfand, ja sogar im Augenblick des Verlobungskusses mit dem Gedanken umging, wie wird es möglich sein, dich aus dieser Schlinge zu ziehen. — Die Motive zu dieser geträumten Verlobung fehlten." (Sieben Jahre nach dem Traume erfaßte den Tondichter wirklich eine heiße Leidenschaft zu einer ungarischen Jüdin — war der Traum eine Vorahnung?) Den „Mirakeln" der katholischen Kirche stand der Protestant Nicolai ablehnend gegenüber; nach einer längeren Schilderung eines mißglückten „Blutwunders" in Neapel schloß der Tonmeister in dem „Tagebuch" seinen ungläubigen Bericht: „Als ich endlich aus der Kirche trat, hatte man mir meine Börse gestohlen! — Warum auch nicht? Der Ablaß für diese Sünde war ja sogleich erteilt worden! Indem ich mich noch darüber ärgere und mein Schnupftuch zur größeren Sicherheit tiefer in die Tasche drücke, gehe ich noch einige Schritte weiter in die Menge. Dann will ich wieder danach fassen, und siehe! auch das Schnupftuch war den Weg meiner Börse und meines Geldes gewandert! Vielleicht war das eines der Mirakel des St. Gennaro! — Gut nur, daß ich nicht viel in der Börse hatte — —." Nicolai war aber durchaus kein ungläubiger „Ketzer"; einmal schreibt er in sein Tagebuch: „Mein Geburtstag! — Wie traurgi ist es, daß ich weder im Kreise meiner Verwandten diesen Tag zubringen kann, noch auch nur von ihnen einen Brief oder Zeichen von Teilnahme erhalte! — — — Vielleicht hat mir Gott es vorbehalten, im spätern Alter die Freuden des Familienlebens genießen zu können." Ein andermal vernehmen wir: „Sollte ich wohl noch was Ordentliches leisten? Gott lasse es geschehen!"

Ein anderer Meister der komischen Oper, Peter Cornelius, der Dichter und Komponist des „Barbier von Bagdad", erwies sich als gläubiger Katholik, der jedoch Andersgläubigen vollste Achtung entgegenbrachte, Unduldsamkeit nicht kannte. Wie hätte er sonst mit jener Liebe an seiner Gattin Berta hängen können, der Protestantin, die in Wahrheit sogar als Pantheistin sich offenbarte. Als der Tonmeister ob dieses Bündnisses Anfeindungen selbst seitens seiner nächsten Verwandten erfuhr, da verteidigte er sein glükliches Heim mit den Worten: „Meine Frau ist die beste, reinste und aufopferndste Frau, eine fromme Mutter, eine vollendet gute Hausfrau, sie atmet nur Güte, und das beste menschliche Wesen, hat nur den einen Gedanken, für Mann und Kind zu sorgen. Was ist Religion, wenn sie das nicht ist! Wenn die Verschiedenheit dogmatischen Glaubensbekenntnisses trennend und feindlich zwischen Geschwister treten kann, die alle nicht von unedlen Gesinnungen beseelt sind, dann wird ja die hehre Religion, die Trösterin und Lehrerin der Menschheit, zu einem Gespenst . . ." (Welch edle und wahre, welch heilige Worte!) Seine Kinder ließ Cornelius im protestantischen Glauben erziehen, um zu verhindern, daß das Band zwischen Mutter und Kind durch Glaubensverschiedenheiten getrübt würde.

Rossini scheint nicht allzu strenggläubig gewesen zu sein. Als der Pfarrer zu dem Sterbenden sich begeben wollte, hielt ihn die Gattin des Tondichters mit den Worten zurück: „Mein Mann hat stets seine Pflicht als Mensch getan; ich will nicht, daß man ihn jetzt beunruhige." Schließlich gelang es dem geistlichen Herrn doch, an das Lager des Meisters zu treten. „Maestro, glauben Sie an die heiligen Wahrheiten der katholischen Religion und ihre Lehren?" Rossini antwortete dem Pfarrer, ein wenig ironisch lächelnd: „Wer das Stabat mater geschrieben hat, besitzt auch Glauben." Darauf ward ihm Absolution zu teil. Des Meisters „Stabat mater" zeigt übrigens ein recht weltliches Antlitz.

Ein arger „Ketzer" müßte Heinrich Marschner gewesen sein, wenn man der Meinung des ihn zur letzten Ruhestätte geleitenden Predigers beipflichten wollte. Der Geistliche ging mit dem Toten streng ins Gericht wegen seiner mannigfachen Sünden und mangelnden Gläubigkeit — nicht Kunst und Wissenschaft, sondern ein gutes gläubiges Herz sei das Wichtigste — usw. Die wenig christliches, verzeihendes Gemüt offenbarende Grabrede erregte argen Unwillen, ein großer Teil der Zuhörer verließ empört die Grabstätte. Marschner war wenigstens in seinen letzten Tagen dem Himmel nicht „abgeneigt", seine Witwe schrieb an den Freund des Dahingegangenen, den Archidiakonus Schnell: „Wenn es Ihnen Freude macht zu hören, daß der Selige vollkommen mit seinem Gotte einig war und er durch den raschen Tod, was kaum drei Minuten währte, die erflehte Gnade des Herrn empfing, so kann ich Ihnen damit den schönsten Trost geben." Wer könnte aber, wenn er die nachstehenden Zeilen gelesen hat, die sich in einem Briefe Marschners an eine Freundin befinden, noch behaupten, der Schöpfer des „Hans Heiling" wäre — unfromm gewesen! „Freude an echter Kunst und Interesse an Wissenschaft sowie an der Natur macht Geist und Herz gesund und scheint mit echte wahre Tugend, die Gott gefällig sein und einzig und allein in den Himmel führen muß, denn sie allein läutern das menschliche Herz und geben schon auf Erden einen Vorgeschmack des Himmels, der schließlich wohl uns allen beschieden sein wird; denn Gott ist die Liebe — — — — Glauben Sie mir, auch ich bin fromm. Meine Frömmigkeit besteht in dem Streben, alles zu meiden, was Gott mißfällig sein und gegen die christliche Moral und Liebe verstoßen könnte; nicht aber darin, in allem und jedem, was uns auf Erden trifft, Gottes besondere Einwirkung zu sehen; für alles Gute ihm herzlich zu danken, für die mich treffenden Übel aber ihn nicht verantwortlich zu machen, oder dieselben als seine Bestrafungen zu betrachten, was ich für Blasphemie, also für die größte Sünde halten müßte!" So der „Heide" Heinrich Marschner.

Sein Zeitgenosse Ludwig Spohr wünschte sich, daß das, was er in seinen Werken, seinen Tönen aussprach, der Menschheit zugleich einen Einblick in seine Seele, in seine Religion böte — „seine Kunst war ihm ja auch heilig und Musik bei ihm eng verbunden mit Glaube, Liebe und Hoffnung" — so müßte dann klar und deutlich das Porträt des „Menschen" Spohr erstehen. Ein gläubiges Gemüt besaß Carl Loewe; der Meister der Ballade erzählt selbst das Folgende: „Auf meine religiöse Ausbildung verwandte besonders mein Vater große Aufmerksamkeit, indem es zu seinen Lieblingswünschen gehörte, mich auf der Kanzel und als Prediger zu sehen. — — Tief prägte er in mein kindliches Gemüt die Liebe zu Christo ein; die Ehrfurcht vor Gott mußte ich durch anhaltendes lautes Beten ausdrücken, und die gnadenreiche Wirkung des heiligen Gottesgeistes in dem menschlichen Herzen durch Choralsingen und phantasiereiche Präludien auf das vorliegende Lied kundtun." Der „Protestant" Loewe war dem Katholizismus nicht abhold, wie z. B. durch nachstehende Briefstelle bestätigt wird: „Die katholische Religionsform ist doch sehr ästhetisch schön; wenn wir doch auch noch dergleichen für unsere derbere Jugend hätten! Unser Kultus bietet dergleichen gar nicht."

Dem katholischen Glauben hing Liszt schon in seinen Jugendjahren mit schwärmerischem Entzücken an. In einem Brief aus dem Jahre 1860 sagt der Meister: „Ich schreibe dieses nieder am 14. September, am Tage wo die Kirche das Fest der Kreuzeserhöhung feiert. Die Benennung dieses Festes ist auch die des glühenden und geheimnisvollen Gefühls, welches mein ganzes Leben wie mit einem heiligen Wundenmal durchbohrt hat. — Ja, Jesus Christus am Kreuze' — das sehnsuchtsvolle Verlangen nach dem Kreuze und die Erhöhung des Kreuzes: das war immer mein wahrer, innerer Beruf; ich habe ihn im tiefsten inneren Herzen empfunden seit meinem siebenzehnten Jahr, wo ich mit Tränen und demütig bat, man sollte mir erlauben, in das Pariser Seminar einzutreten; damals hoffte ich, es würde mir vergönnt sein, das Leben der Heiligen zu leben und vielleicht selbst den Tod der Märtyrer zu sterben. — So ist es leider nicht gekommen — aber doch nie ist mir — ungeachtet der Vergehungen und der Verirrungen, die ich begangen habe und wegen deren ich eine aufrichtige Reue und Zerknirschung empfinde — das göttliche Licht des Kreuzes ganz entzogen worden. Manchmal sogar hat der Glanz dieses göttlichen Lichtes meine ganze Seele überflutet. — Ich danke Gott dafür und werde sterben, die Seele an das Kreuz, unsere Erlösung, unsere höchste Seligkeit geheftet." Liszt's lange und sehnsüchtig gehegter Wunsch, in der Soutane der Franziskaner beerdigt zu werden, fand Erfüllung. (Auch Gounod trug sich längere Zeit mit dem Gedanken, in den Dienst der Kirche zu treten.)

Liszt, der Zauberer am Klavier, äußert sich einmal über Chopin, den Klavier-Poeten: „Wie die ersten Meister des Mittelalters, betrachtete er die Ausübung seiner Kunst als hohen, heiligen Beruf, und wie sie, war er stolz darauf, von der Natur zu ihrem Priester geweiht zu sein, und brachte in ihrem Dienst die fromme Andacht mit, die den Künstler adelt und zugleich beglückt." Chopin war ein frommer Katholik; doch vermied er es, über Glaubensangelegenheiten zu sprechen. Dem katholischen Glauben gehörte Schubert an; einen Einblick in seine Sinnesart gewährt ein an die Eltern gerichteter Brief, dort heißt es: „Auch wunderte man sich sehr über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die heilige Jungfrau ausgedrückt habe, und die, wie es scheint, alle Gemüter ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forciere und außer, wenn ich von ihr unwillkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete komponiere, dann aber ist sie auch gewöhnlich die rechte und wahre Andacht."

Robert Schumann war Protestant, hing jedoch nicht zähe an solchem Bekenntnis — für die katholische Kirche in Düsseldorf komponierte er ein Requiem und eine Messe. Glucks Grabstein trägt die Inschrift: „Hier ruht ein rechtschaffener deutscher Mann — ein eifriger Christ — ein treuer Gatte — Christoph Ritter Gluck, der erhabenen Tonkunst großer Meister." Der Schöpfer der „Armida" wurde in einem Jesuiten-Gymnasium unterrichtet. Trotz des sechsjährigen Aufenthaltes in strenggläubiger Umgebung spürte Gluck keinen Drang in sich, geistliche Werke zu schaffen; ungeachtet seines „guten Christentums" schien ihm seine Notenfeder für religiöse Stoffe schlecht geeignet: „Einer kann nicht alles; und ist er vernünftig, so will er nichts, als was er kann" — so erklärte der Meister des öfteren. Cherubini konnte beides, er schuf für das Theater und für die Kirche. Der Komponist des „Wasserträger" und des Requiems in C moll war eine tief religiös gestimmte Natur, ähnlich wie Haydn setzte er bei der Niederschrift eines geistlichen Werkes die Worte „Laus Deo" stets an den Anfang und das Ende der Partitur. Gleich ihm war sein Landsmann Bellini, der Schöpfer der „Norma", ein strenggläubiger Katholik. Anders dachte Paganini. „Paganinis Gott ist nie ein anderer gewesen als allein sein eigenes düstertrauriges Ich!" — ruft Franz Liszt aus. Dem Toten wurde von der Geistlichkeit ein Begräbnis in Nizzas Erde verweigert; mehrere Jahre verblieb der Leichnam in einem Zimmer des dortigen Spitals. Erst 4 Jahre nach dem Tode bettete man den Hexenmeister auf der Geige, dem ja von seinen Zeitgenossen Beziehungen zum Teufel nachgesagt worden, in der Erde.

Der „Hexenmeister auf dem Orchester", Hector Berlioz, war der Sohn eines Freidenkers. Den stärksten Gegensatz zum Vater bildete in ihrem Glaubensbekenntnis die Mutter. Über sie berichtet der Tondichter in seinen Memoiren: „Durch ihren beständigen Kirchenbesuch zu überaus überspannten, religiösen Ansichten gelangt, waren Schauspieler, Schauspielerinnen, Sänger, Musiker, Dichter, Komponisten für sie nur verabscheuenswerte Geschöpfe, die von der Kirche mit dem Bannfluch belegt und als solche für die Hölle bestimmt waren." Man kann sich hiernach vorstellen, welche Kämpfe Berlioz erdulden mußte, als er Musiker zu werden beschloß. Hinsichtlich seines eigenen Glaubensbekenntnisses sagt der Tondichter: „Ich brauche nicht zu erzählen, daß ich im römisch-katholischen Glauben erzogen wurde. Diese reizende Religion hat, seitdem sie niemanden mehr verbrennt, sieben ganze Jahre mein Glück ausgemacht; und obwohl wir seit langem miteinander zerfallen sind, habe ich ihr stets eine sehr liebevolle Erinnerung bewahrt. Überdies ist sie mir so sympathisch, daß, wenn ich das Unglück gehabt hätte, im Schoße jener zurzeit der strengen Entwicklung Luthers oder Calvins entsandenen Kirchenspaltungen geboren zu werden, ich sicherlich im ersten Augenblick poetischen Empfindens oder der Muße mich beeilt haben würde, diese feierlich abzuschwören, um die schöne römische anzunehmen." (Dieser letzte Satz erinnert an eine ähnlich gestimmte, oben mitgeteilte Äußerung Loewes.) Trotz seiner geringen Gläubigkeit vermochte es der französische Tondichter doch, ein gewaltiges „Requiem" zu schreiben, das Werk, das ihm selbst am meisten ans Herz gewachsen war, wie der Ausspruch bezeugt: „Wenn ich verurteilt würde, alle meine Werke zu vernichten, ein einziges ausgenommen, so würde ich das Requiem wählen." Von einem anderen französischen Meister, Auber, dem Komponisten der „Stummen von Portici", sagte Alexander Dumas in seiner Grabrede: „Die Arbeit war seine Religion. Er hat ihr alles geopfert."

Bruckner, der im Leben allzuvergessene Meister, bewahrte sich ein gläubiges Herz, seine nicht vollendete neunte Sinfonie in D moll ist „dem lieben Gott gewidmet". Eine Stelle aus einem Briefe von Bruckners „Wolferl" (so nannte der Meister den zu früh dahingegangenen, ihm lieb gewordenen Komponisten des „Corregidor", Hugo Wolf) möge in der Reihe der Glaubensbekenntnisse schließlich noch Platz finden — Wolf antwortete, als ihm von einem Freunde geraten wurde, eine Oper „Buddha" zu komponieren: „Sollen wir denn in unsrer Zeit nicht mehr von Herzen lachen können und übermütig sein, müssen wir Asche aufs Haupt streuen, Bußgewänder anziehen, die Stirn in tiefsinnige Falten kleiden und Selbstzerfleischung predigen? Möge die Welt erlösen, wer den Erlöserberuf in sich fühlt; mich schert das wenig. Ich für mich

will heiter sein, und wenn hundert Leute mit mir lachen können, bin ich's zufrieden" — und statt des heiligen „Buddha" entschloß er sich zur Komposition des weniger heiligen „Corregidor". (Von einem originellen Glaubensbekenntnis sei dem Leser, der mit Hugo Wolf eines Sinnes ist, daß man nicht immer die „Stirn in tiefsinnige Falten kleiden" müsse, Kunde gegeben: Field, dessen Nocturnos noch nicht vergessen sind, wurde einst gefragt, ob er Calvinist oder Fatalist sei. „Nein, Pianist" — lautete seine Antwort.)

Wie ieh schon oben es aussprach, ist bei unseren Tonmeistern in der Regel ein mehr oder minder entwickelter Glaube an eine göttliche Macht anzutreffen. (Soviel fromm zum Himmel emporblickende Tonmeister — und soviel unfromm wider sie gesandte Pfeile![1]) Die Zahl der katholischen Tonsetzer überwiegt die der protestantischen Komponisten: Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Chopin, Liszt, Smetana, Bruckner huldigten dem katholischen Glauben. Auf der anderen Seite finden wir Bach, Schumann, Brahms, Wagner, Lortzing usw. Jenes „Überwiegen" darf jedoch nicht in dem Sinne gedeutet werden, als ob der Katholik sich eher zum Tondichter eigne als der Luther-Verehrer, die Gesamtzahl aller Katholiken in Europa ist eben dreimal so groß als die der Protestanten. Unter den Komponisten jüdischer Abstammung erblicken wir als bemerkenswerteste Erscheinungen Mendelssohn, Meyerbeer und Rubinstein. (Ich gedenke hier nur der im Elysium Weilenden, ausnahmsweise einmal das Beispiel der großen Masse nachahmend, der ja die Lebenden erst dann lebend werden. wenn sie zu Staub geworden.) Mendelssohn, Meyerbeer, Rubinstein — die Liste ist nicht groß und schrumpft bei scharfer Beleuchtung auf den erstgenannten Namen zusammen — indessen die Zahl der europäischen Bekenner des mosaischen Glaubens erweist sich im Verhältnis zu der der Anhänger des Christentums als sehr winzig, ich glaube — — — doch nein, genug nun der „Glaubens"-Bekenntnisse!

[1]) Man vergl. meinen Aufsatz „Tragische Schicksale unserer Tonmeister" (Blätter für Haus- u. Kirchenmusik 1907, Heft 12).

Lose Blätter.

Bayreuth 1908.

Lohengrin. — Parsifal. — Der Ring des Nibelungen.

Von Erich Kloss.

Zum ersten Male seit 1894 ist der Lohengrin wieder auf der Bühne des Festspielhauses erschienen; diesmal völlig neu in Szene gesetzt von *Siegfried Wagner*. Den Beweis für seine unbedingt hervorragende Begabung zum Regisseur und Inszenator hat der Sohn des Meisters seit 1896, also seitdem er aktiv unter die Bayreuther Mitwirkenden trat, schon oft erbracht; man braucht sich nur an die Neu-Einstudierungen des „Fliegenden Holländers" (1901) und des „Tannhäuser" (1904) zu erinnern. Was ward damals auf der Bayreuther Bühne geboten! Es waren in der Tat kunst- und theatergeschichtliche Ereignisse von bedeutungsvollstem Range!

Diesen ausgeprägten Sinn für das Szenische hat Siegfried Wagner offensichtlich von seinem grofsen Vater geerbt; gerade diese Seite seiner Begabung tritt auch in seinen eignen Werken am meisten hervor. Und dieser stark vorhandene Sinn für Bühnenwirkungen im umfassendsten und edelsten Mafse ist durch die glänzende Schulung seiner Mutter, die tausendmal und mit Recht als der gröfste aller Regisseure bezeichnet worden ist, erheblich entwickelt und zu vollster Reife gebracht worden.

So durfte die zurzeit noch immer nicht völlig wiederhergestellte edle Leiterin der Festspiele getrost den Stab bei den Vorbereitungen zu den diesjährigen Festspielen gänzlich in die Hände des Sohnes legen. Man weifs, dafs in Bayreuth bei den Proben so peinlich sauber und fleifsig gearbeitet wird, als es nur möglich ist, und wer zufällig schon mehrere Wochen vor den eigentlichen Festspielen in Bayreuth war, der konnte es täglich von den mitwirkenden Künstlern hören, dafs Siegfried Wagner in der Tat der Unermüdlichste sei und dafs seine Unverzagtheit, seine nie versiegende fröhliche Laune jeden Mifsmut und jede Abspannung bannte.

Neben ihm war mit demselben rastlosen Eifer Frau *Reufs-Belce*, die langjährig in Bayreuth wirkende treffliche Künstlerin, speziell als „dramatische Assistenz" tätig.

Betrachtet man die Neu-Einstudierung des „Lohengrin" zunächst als Ganzes, so tritt der grofse dramatische Zug als Hauptcharakteristikum hervor. Dazu kommt, dafs alle Mittel moderner Bühnentechnik in Dekoration, Beleuchtung, Gruppierung usw. aufs Vorteilhafteste verwendet sind. Ein wohltuendes Mafs ist innegehalten: nur das wirklich künstlerisch Bedeutungsvolle der modernen Bühnenkunst ist verwendet und Übertreibungen im rein Dekorativen und in der Belebung der Massen sind aufs glücklichste vermieden.

So ist eine künstlerische Darbietung geschaffen, die zurzeit einzig dasteht auf der deutschen Bühne. Kein Theater wird in dieser vollendeten Form den Lohengrin jetzt so nachahmen können; überdies läfst sich die Hauptsache, der Geist Bayreuths, der genius loci, ja nie und nimmermehr verpflanzen; — aber die deutschen Bühnen können unendlich viel lernen, welche erstaunlichen Wirkungen dieser „alten Oper" abzugewinnen sind, wie sich das „Drama" rein und plastisch herausarbeiten läfst, und wie einzig glänzend Lohengrin dasteht in der dramatisch-musikalischen Literatur.

So wird, zumal sehr viele Intendanten, Direktoren und Regisseure unter den Besuchern zu bemerken waren, diese Neu-Einstudierung wieder vorbildlich wirken für das gesamte deutsche und fremde Bühnenleben, wie dies ja bei allen in Bayreuth neu inszenierten Werken Wagners gewesen ist. Man soll mit dem Bewufstsein heimgehen: so mufs es sein: so hat es der Meister gewollt; hier in Bayreuth ist weiter nichts getan worden, als dafs die Vorschriften des Meisters über Inszenierung und Darstellung aufs pein-

lichste erfüllt sind; hier ist versucht worden, das Beste zu leisten, und wenn nicht alles gelungen ist, wenn nicht alles nach Wunsch gerät, so sagen wir, dafs das Ideal schwer und gar nicht erreichbar ist; aber wir arbeiten weiter, wir prüfen alles und behalten das Beste! — Die Öffentlichkeit hat gerichtet; denn sie empfindet, dafs das nun seit 32 Jahren bestehende Bayreuther Werk unerschütterlich feststeht in der Gunst des Publikums; überdies wächst unverkennbar die innere Teilnahme des deutschen Volkes, wächst auch das Verständnis für den Bayreuther Gedanken, dessen Geheimnis manchem so gar lange verschlossen blieb. So mufs es für die edle Frau, die seit über zwei Jahrzehnten sich rastlos arbeitend in den Dienst dieses hohen Kulturwerks stellte und es zu solch prangender Blüte brachte, eine tief befriedigende Freude sein, an ihrem Lebensabend auf diese herrlich gereifte Saat schauen zu können.

Wie also bereits bemerkt, ist „Lohengrin" zu einem völligen und echten „Drama" geworden, wie es seinem Schöpfer vorgeschwebt hatte. Die Lebendigkeit des Bühnenbildes trat gleich in der ersten Szene des ersten Aktes überraschend hervor: mit vollständiger Natürlichkeit bewegen sich die versammelten Thüringer und Brabanter. Keine Seitenkulissen hindern die Ausbreitung: nur ein paar hohe Bäume schliefsen von links und rechts die Szene ab, die nach hinten zu in wirklich genialer Art gemalt ist und eine Aue von so anmutender Natürlichkeit darbietet, dafs man darüber staunt, welche Wirkungen sich heute der modernen Bühnentechnik abgewinnen lassen. In diesem herrlichen Bilde heben sich die Hauptpersonen auf das Wirkungsvollste ab. *Allen C. Hinckley*, der den „König Heinrich" gibt, ist von wunderbarer Würde und Milde; das Organ des Künstlers hat gegen früher noch bedeutend gewonnen an Kraft und Glanz. *Dawison* (Hamburg) stellt mit vollem Recht den „Telramund" nicht als den üblichen Theaterbösewicht und Intriganten dar, sondern leiht ihm die Züge des lediglich um seine Ehre kämpfenden Fürsten, der einzig und allein von seiner Gattin *Ortrud* verführt ist. Diese ist die Intrigantin, ist der „Dämon" des Stückes: in ihrer Hand glaubt sie alle Fäden zu halten und denkt, dafs ihre Sache triumphieren wird. Über ihren Charakter sagt Wagner selbst u. a.: „Ortrud ist ein Weib, das — die Liebe nicht kennt. Hiermit ist alles, und zwar das Furchtbarste gesagt. Ihr Wesen ist Politik ... Sie ist eine Reaktionärin, eine nur auf das Alte Bedachte und deshalb allem Neuen Feindgesinnte, sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, nur um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu schaffen ... In dieser ihrer Leidenschaft ist sie furchtbar grofsartig. Nicht das mindeste Kleinliche darf in ihrer Darstellung vorkommen; niemals darf sie etwa nur maliziös und pikiert erscheinen; jede Äufserung ihres Hohnes, ihrer Tücke mufs die ganze Gewalt des Fanatismus durchblicken lassen, der nur durch die Vernichtung anderer oder — durch die eigene Vernichtung zu befriedigen ist."[1]) — In dieser Weise und genau den übrigen Weisungen des Meisters entsprechend hatte *Edith Walker* die Ortrud aufgefafst, und die hochbegabte Künstlerin erreichte dadurch persönlich den stärksten Erfolg unter allen Mitwirkenden. Es war erstaunlich, zu beobachten, mit welcher Aufmerksamkeit die meist abseits Stehende jeden kleinsten Vorgang der Handlung begleitete, wie sie fortwährend kalkuliert, ob ihr Spiel gelingen werde, wie sie triumphiert, wenn es sich zu ihren gunsten neigt, und wie sie zusammenbricht, als alles verloren ist. Ohne Zweifel ist Edith Walker jetzt die bedeutsamste Vertreterin der Ortrud auf der deutschen Bühne. Es mag dabei gleich darauf hingewiesen sein, dafs sie auch eine „Kundry" (im „Parsifal") von so dämonischer Kraft geschaffen hat, wie sie lange nicht über die Bretter des Festspielhauses geschritten ist.

Als „Lohengrin" zeigte Herr Dr. *von Bary* seine oft gerühmten Vorzüge: die weiche und warme Fülle eines höchst wohllautenden, vollen und ergiebigen Organs; in Haltung und Gebärden ein überaus würdiger Gralsritter, dem man es ansieht, dafs er „aus Glanz und Wonnen" herkommt. Wagner sagt in einem Briefe an den Kapellmeister Schindelmeifser (Zürich, 29. Mai 1853) über die Persönlichkeit des Helden: „Das ist etwas ganz andres als der Tannhäuser: dieser Lohengrin mufs durch Erscheinung und Klang der Stimme wie ein Heiland Wunder wirken und alle Herzen zur wonnigsten Rührung hinreifsen!" — Prachtvoll gelang dem Sänger der Abschiedsgesang an den Schwan, und ganz besonders sorgfältiges Studium sprach aus der Gestaltung der Liebesszene. Hier feierte Bary im Verein mit der kongenialen Frau *Fleischer-Edel* als „Elsa" den höchsten künstlerischen Triumph. Die Stelle „Höchstes Vertrau'n hast du mir schon zu danken" hat man noch nie so vollendet vernommen. In voller Würde und Hoheit als gottgesandter Ritter aus einer andern Welt steht hier Bary vor Elsa, dem irdischen Weibe, das erschreckt in die Knie sinkt. Frau Fleischer-Edel erregte besondere Bewunderung durch den hohen Wohllaut des Organs und den poetischen Zauber, mit dem sie die Einzelgesänge („Einsam in trüben Tagen" und „Euch Lüften, die mein Klagen") umkleidete.

Von lebendigstem Reiz waren auch die Heerrufer-Szenen, wobei sich die Mannen in immer neuen Gruppen teilnahmsvoll bewegten; der Heerrufer selbst hatte in dem Wiesbadener Herrn *Geise-Winkel* einen höchst sympathischen Vertreter gefunden. An gelungenen Massenszenen sind noch zu erwähnen: das eigenartig arrangierte „Königsgebet" im 1. Akte, wobei der König betend vor einem Steinaltar zur Rechten der Bühne steht, indes sich alles in natürlichster Weise um ihn gruppiert; dann der glanzvoll wirkende „Zug der Frauen zum Münster" in Akt 2; hier eilt ein zweiter Zug dem ersten, vom Söller herabkommenden, entgegen; endlich der bewegte Aufmarsch des Heerbannes in Akt 3, wobei die Morgensonne seitlich hervorbricht und den Beginn der Reden des Königs wirkungsvoll beleuchtet.

So gestaltete sich in der Tat der diesjährige Bayreuther „Lohengrin" zu einem noch nie erschauten Wunder. Hoffentlich ist es der Öffentlichkeit vergönnt, recht bald, vielleicht schon 1909, Wiederholungen dieses grofsen Bühnen-Ereignisses zu sehen. Siegfried Wagner, der wochenlang mit unendlichem Fleifse die Regie geführt hatte, safs bei den Lohengrin-Aufführungen auch am Dirigentenpult und errang hier noch einen Sondertriumph als Leiter des Orchesters, das die unerreicht herrliche Lohengrinmusik mit voller persönlicher Hingabe zu höchster Wirkung brachte. Die Chöre, die musikalisch auf voller Höhe standen, waren, ebenso wie im „Parsifal" vom Chordirektor *Hugo Rüdel* (Berlin) mit liebevollstem Fleifse einstudiert.

[1]) Vergl. „Richard Wagner über Lohengrin." Aussprüche des Meisters über sein Werk. Zusammengestellt von *Erich Kloss*. Berlin, Hermann Paetel. (Sonder-Abdruck aus dem Richard Wagner-Jahrbuch 1908).

Gerade im „Parsifal“ bilden ja die Chöre ein Hauptelement des Gelingens, und so ist der Gewinn Hugo Rüdels für Bayreuth als höchst erfreulich zu bezeichnen. Die Einzelgesänge, wie z. B. die Blumenmädchen- und die Rheintöchterszenen im „Ringe“ usw. werden bekanntlich von Kapellmeister *Karl Müller*, dem Nachfolger Julius Knieses, einstudiert.

Über „Parsifal“ ist weniger zu sagen; das Weihfestspiel steht in seiner traditionellen Bayreuther Form in feierlicher Gröfse da, wie von jeher, und jeder ältere Bayreuthbesucher staunt nur immer wieder über die unerschöpfliche Wirkung, die das Werk stets von neuem ausübt, und über die tiefinnerliche Erhebung, welche wir immer wieder gewinnen. Eine solche weihevolle Wirkung kann aber nur, so dünkt uns, von der Stätte ausgehen, für die Parsifal nun einmal von seinem Schöpfer bestimmt ist. Darum nimmt der rechte Bayreuthbesucher immer wieder das ernste Gelübde mit sich, dafür zu wirken, dafs das Weihfestspiel seiner ureigensten Heimat erhalten bleibe.

In der Besetzung sind allzu wesentliche Änderungen nicht eingetreten. Neben dem Coburg-Gothaer *Hadwiger*, der vor zwei Jahren mit so grofsem Glück den „Parsifal“ zum ersten Male sang, und der sich in dieser Spielzeit aufs neue bewährte, war noch *Carl Burrian* als Alternant berufen worden; aber ob er gerade sehr berufen zur Wiedergabe der eigenartigen Rolle ist, das scheint zurzeit noch etwas zweifelhaft. Noch ist zuviel Theatralisches, noch zuviel Opernmanier in dem verwöhnten Sänger, der indes offensichtlich bemüht war, sich in die Bayreuther künstlerischen Gesetze zu fügen und der immerhin eine achtunggebietende künstlerische Leistung gab. Seinem „Parsifal“ mangelte nur noch die völlige Reife; noch war nicht alles so, wie man es sonst gewohnt ist, in Bayreuth zu sehen und zu hören. Bei der Taufszene erreichte er trotz seiner grofsen Stimmmittel nicht die feierlich-erhabene Wirkung, die z. B. manchmal von Erik Schwedes an dessen besten Tagen ausging. Vielleicht ist auch das ganze Organ des Künstlers nicht für die weiche Reinheit des „Parsifal“ geschaffen; es sind eben gesanglich und darstellerisch noch zuviel Theaterschlacken zu spüren. Vielleicht aber kommt bei noch eindringlicherem Studium doch einmal ein einwandfreier Parsifal zustande.

Frau *Leffler-Burckards* Meisterleistung als „Kundry“ ist vor zwei Jahren an dieser Stelle bereits nach Gebühr gewürdigt worden; man könnte höchstens hinzufügen, dafs die wirklich genial zu nennende Künstlerin sich noch tiefer in die Seele des dämonischen Weibes hineingelebt hat. Alle so vollendeten Einzelheiten gaben Kunde von der eminenten Sorgfalt, mit der Frau Leffler-Burckard an die Bewältigung der schweren Aufgabe getreten ist, zugleich aber auch von überragender schauspielerischer Begabung. Dazu kommt dafs sieghaft strahlende Organ und die hinreifsende Persönlichkeit, so dafs namentlich im zweiten Akte die Wirkung auf den Hörer eine wahrhaft begeisternde ist. Auch im dritten Akte war das stumme Spiel der dienenden Magd wieder auf das Eindringlichste herausgearbeitet und mit höchster Intelligenz durchtränkt.

Dr. *Felix von Kraus* zeigte als „Gurnemanz“ aufs neue die gewohnte Fülle und den edlen Glanz seines vollen Organs. Ebenso vornehm und stimmlich glänzend war *Clarence Whitehill* (Köln) als Gralskönig Amfortas. *Berger* (Berlin) gab einen charakteristischen „Klingsor“. Der „Titurel“ war dem jugendlich-tuchtigen *Carl Braun*-Wiesbaden anvertraut. Die Ritter und Knappen sind vertreten durch Dr. *Otto Briesemeister* (Berlin), *Lorenz Corvinus* (Wien), *Elisabeth Fabry* (Stuttgart), *Emma Hefslöhl* (Wiesbaden), *Willy Birkenfeld* (Breslau) und *Hans Breuer* (Wien), den stets freundwilligen, fleifsigen, treuen und echten Schüler des unvergefslichen Gesangsmeisters Julius Kniese. Die Soloblumenmädchen waren durch die Damen *Alten*, *Fabry*, *Förstel*, *Hempel*, *Hefslöhl* und *Salden* vorzüglich besetzt. Bei der Orchesterleitung durch Dr. *Karl Muck* trat als erfreuliches Moment eine tiefe Durchdringung und damit eine stärkere individuelle Färbung hervor, als man es sonst gewohnt ist. Jedenfalls stand das Orchester wie stets auf unvergleichlicher Höhe.

Und so natürlich auch bei dem „Ring des Nibelungen“, über den sich auch nichts sonderlich neues sagen läfst, da die Besetzung meist dieselbe war, wie in früheren Jahren. Nur *Burgstaller* als Siegfried war für Ernst Kraus eingetreten; aber sein Siegfried ist ja den Eingeweihten längst bekannt, und es scheint, dafs die Amerikafahrt dem alten Bayreuth-Schüler nicht allzuviel geschadet hat. Burgstaller mufste sich nun wieder von neuem in den Bayreuther Kreis einfügen, und er tat dies mit Leichtigkeit; sein Siegfried erfreute wieder durch jugendliche Lebendigkeit, und so gelangen ihm die Schmelz- und Schmiedelieder und das junge Naturkind unter der Linde am besten. Stimmlich hat er es allerdings schwer, seiner gesanglich glänzend begabten Partnerin stand zu halten: diese, Frau *Gulbranson* beherrscht die Rolle der „Brünnhilde“ in einer wahrhaft vollendeten Weise. Ihr Erwachen im 3. Akte des „Siegfried“ war von strahlender Schönheit, und bei der Todesverkündigung in der „Walküre“, bei den grofsen Szenen der „Götterdämmerung“, und besonders im Schlufsgesang feierte sie darstellerisch und musikalisch wahre Triumphe. Ein prachtvoller Wotan von edelster Haltung und weittragender, pastoser Stimme ist in dem Leipziger *Walter Soomer* erstanden: ein würdiger Ersatz für van Roy und den so früh dahingeschiedenen Theodor Bertram. Im Verein mit Ellen Gulbranson brachte er die bedeutungsvolle Erzählung im 2. Akte der „Walküre“ zu ergreifendster Wirkung. Die „Fricka“ der Frau *Reufs-Belce* ist seit Jahren bekannt und als vorbildlich gerühmt für alle andern Darstellerinnen. Das ist Bayreuther Stil in höchster Vollendung. — Im „Rheingold“ traten als neu hervor Herr *Schützendorf-Belwidt* als charakteristischer „Donner“ und *Lily Hafgreen-Waag* als freundliche „Freya“. Dr. *Otto Briesemeisters* „Loge“ ist als vollendete und einwandfreie Leistung ebenso bekannt wie *Hans Breuers* fein durchdachter und peinlich herausgearbeiteter „Mime“, der besonders im Siegfried uns die ganze Tragik dieses Alben erkennen lehrt. *Max Dawison* stellt ebenfalls seit längerer Zeit den „Alberich“ in prägnantester Weise dar. Das Riesenpaar Fasolt und Fafner hat jetzt in *Lorenz Corvinus* und *Carl Braun* ein paar vorzügliche Interpreten gefunden, die sowohl stimmlich wie in der Darstellung alles ausschöpfen, was in diese interessanten Rollen gelegt ist. Die „Erda“ singt *Hermine Kittel* mit Würde und gröfster Deutlichkeit in der Aussprache. Die drei Rheintöchter sind den Damen *Hempel*, *Alten* und *Kraus-Osborne* anvertraut: eine unsagbare Rührung verbreitete sich im Hause bei den ergreifend schön gesungenen Stellen dieser wundersam charakterisierten Naturwesen.

In der „Walküre“ brachten den dramatisch so bewegten, in der ganzen musikalischen Literatur einzig da-

stehenden ersten Akt drei Künstler allerersten Ranges zu hinreifsendster Wirkung. Es waren Dr. *v. Bary* (Siegmund), *Martha Leffler-Burckard* (Sieglinde) und *Allen C. Hinckley* (Hunding). Hier ist nichts weiter zu sagen, als nur die erstaunliche künstlerische Wirkung ersten Grades festzustellen. Prächtig gelungen im ganzen äufseren Arrangement und auch in der stimmlichen Zusammenstellung war das bewegte Walküren-Ensemble, bestehend aus den Damen *Olga Agloda*, *Bella Alten*, *Agnes Hermann*, *Emma Hefslöhl*, *Hermine Kittel*, *Adrienne von Kraus-Osborne*, *Cäcilie Rüsche-Endorf* und *Ida Salden*. In der Waltrauten-Szene der „Götterdämmerung" errang *Adrienne von Kraus-Osborne* noch einen Sonder-Erfolg durch eindringliches Spiel und edelste Tongebung. Diese letztere Eigenschaft ist auch Fräulein *Frieda Hempel* in der „Stimme des Waldvogels" nachzurühmen.

Recht lobenswert fand sich *Cäcilie Rüsche-Endorf* mit der „Gutrune" ab; deren Bruder, König Gunther, Herrn Berger, anvertraut war. Der etwas farblose „Hagen" des Herrn *Richard Mayr* ermangelte des grofsen dämonischen Zuges; doch gab der Sänger sichtlich sein Bestes. Die Mannenchöre wiesen ein ausgezeichnetes, charakteristisches Gepräge auf. Alle übrigen Besetzungen der vier Ring-Dramen sind bereits vorher erwähnt. Vor allem war es auch wieder die meisterliche Leitung in den technischen Effekten, besonders in der Beleuchtung, die wirkliche Bewunderung erregte.

So bleibt am Schlusse nur noch ein gehäuftes Mafs des Lobes dem Orchester und dem alt- und treubewährten Dirigenten des „Ringes", Dr. *Hans Richter*, zu sagen. Seit 1876 waltet dieser edle Freund und Jünger des Meisters dieses seines Amtes. Mit der abgeklärten Ruhe eines Hans Sachs herrscht der geniale Kapellmeister in seinem Reiche, und mit überzeugtester Begeisterung, mit wirklicher Inbrunst folgen seine getreuen Musiker dem Zauberstabe ihres Ideals. Jeder musikalische Mensch ist immer wieder aufs neue erstaunt und verblüfft darüber, was alles heraufttönt aus dem „mystischen Abgrunde" des Orchesters: wie der Rhein rauscht, wie es in der Nibelungenschmiede brodelt und kocht, wie feierlich die Walhall-Fanfaren schallen, wie unsagbar sehnsuchtsvoll die Weisen von Lenz und Liebe in der Walküre sich ergiefsen, wie erschütternd die Heldenklänge tönen beim Abschied Wotans von seinem Kinde, wie die Walküren jauchzen, wie Wald und Wiese singen im Waldweben, wie traut die Vögel zwitschern, wie Siegfried jubelnd dahinfährt auf den rauschenden Wogen des Rheines — seinem Tode entgegen, dessen furchtbare Tragik begleitet wird von den erschütterndsten Klängen, die jemals einer Künstlerbrust entströmt sind. Braucht man erst zu sagen, dafs Hans Richter auch in diesem Jahre wieder mit unvergleichlicher Kunst alle diese musikalischen Geheimnisse zu blühendem Leben weckte und sie uns mit unsagbarer Eindringlichkeit löste und erklärte?

Programmusik — Keine Musik?

Von Franz Rabich.

In einem gröfseren musikgeschichtlichen Werke wird die Meinung angedeutet, als wenn in der modernen Musik das rein und nur Musikalische nicht mehr wie in der klassischen Musik zur Geltung käme. Diese Meinung war mir als musikwissenschaftlich bisher nur in Schriften begegnet, die aus dem Augenblickskampfe erwachsen waren und auf dauernde Bedeutung keinen Anspruch erhoben.

Die Unterscheidung von eigentlicher und uneigentlicher Musik entnimmt eine scheinbare Berechtigung dem Umstande, dafs die Musik der Klassiker und ihrer Nachfolger „ihren ganzen Effekt" darin sucht, „die inneren" typischen „Bewegungen des Gemütes durch analogische äufsere zu begleiten und zu versinnlichen", während die modernen Musiker individuelle Züge der inneren Bewegung mit zum Ausdrucke bringen. Die klassische Musik erscheint uns modernen Menschen gemeingültig, objektiv abstrakt, die heutige dagegen subjektiv individuell beschränkt, gegenständlich. Die Freude einer Heldin bei Mozart wird in idealischer Form geäufsert, alle Welt könnte ihre Freude in dieser Weise hinausjubeln, jetzt unterscheiden wir sofort den Jubel einer Eva (Meistersinger) von dem einer Salome. Bei den Klassikern klingt die Freude, die Trauer, Ernst und Heiterkeit überhaupt, sie sind dort wie selbständige, immer von neuem in allen möglichen Gestalten sich offenbarende Wesen, bei uns Heutigen hören wir die Äufserungen eines eigentümlichen Charakters. Dort spricht ausgereiftes Gefühl, hier erleben wir wandelbare Stimmung.

Auch in der Musik der Klassiker sind reichlich viel persönliche Momente enthalten. Mozart hat in seinen Meisterwerken ja nur Mozartsche Musik geschrieben, auch er hat die einzelnen Personen charakterisiert, aber nicht so grundsätzlich wie die Modernen, nicht so bewufst und eingehend und deshalb auch in einem Umfange, dafs wir die absichtlichen Züge von Charakteristik in seiner Musik nicht mehr recht als solche beachten und zu würdigen verstehen. Wir sind heute ein Mehr davon gewöhnt, deutlicheren Hinweis auf das Gegenständliche, Individuelle. Der Unterschied ist aber immerhin durchaus nur relativ, und mit dem Wesen der Musik hat er schon gar nichts zu tun.

Die Frage der Bewertung moderner Musik ist infolgedessen auch nicht in dem Sinne zu stellen, ob sie überhaupt noch Musik ist, sondern zunächst lediglich in dem Sinne, ob die erstrebte Prägnanz des Ausdruckes durch eine „wahre" Charakteristik in künstlerisch berechtigter Weise erzielt wird.

Um wahr zu sein, mufs sie die „Notwendigkeit und Bestimmtheit der inneren Bewegungen des Gemütes" teilen. Ob dies der Fall ist, vermögen wir aus einem unmittelbaren Wissen zu beurteilen, wie die Wahrheit einer Geste oder der Sprechweise eines Menschen.

Wenn ein Redner das Wort Kraft ausspricht, wird er es vielleicht begleiten mit einem kurzen energischen Niedersenken der gleichzeitig einander sich nähernden geballten Fäuste. Einige massive Akkorde der Posaunen können dem Vorgange vollkommen entsprechen. Treten sie mit dem Worte Kraft zusammen auf, sind sie genau wie jene Geste zu beurteilen, als ein spezifisches Ausdrucksmittel aus einem bestimmten Ausdrucksgebiete, gleichgeordnet dem sprachlichen Ausdrucksmittel der Vorstellung; nicht ihm folgend, sondern mit ihm aus demselben Boden erwachsen. Die verschiedenen Ausdrucksmittel werden also immer eine innere Verwandtschaft aufweisen, und wo wir das eine als zutreffend, wahr ansprechen dürfen, können wir es auch bei dem anderen, sofern es gleiches Aussehen (wohlverstanden: geistig betrachtet!), gleiche Form, entsprechendes Wesen hat.

Willkürlich ist das Ausdrucksmittel — und damit kommen

wir zu der Frage seiner künstlerischen Berechtigung — wenn es das Wort Kraft betont, wo es für die Vorstellung lediglich eine Nebensache ist, wo das Ziel des Ausdrucks nicht auf den Begriff Kraft gerichtet ist, oder wenn es die kriegerische Kraft symbolisiert, wo die Kraft der Liebe oder duldenden Leidens verherrlicht wird. Auf die Musik angewendet heifst das: Innerhalb eines geschlossenen musikalischen Ganzen dürfen charakterisierende Einzelheiten nicht den musikalischen Zug des Ganzen stören. Ein Musterbeispiel aus der jüngsten Zeit mag hier angeführt werden. In drei sich steigernden Gesängen preist Salome erst den Leib, dann das Haar und zuletzt den Mund des Johannes. In bunten Vergleichen, deren mancher zu musikalischen Illustrationen auffordert, geschieht dies, und Strauſs hat die gebotene Gelegenheit durchaus wahrgenommen. Eine Harmonie voll glühender Sinnlichkeit begleitet z. B. den Vergleich mit glühenden Granatäpfeln, Fanfaren den Vergleich seines Mundes mit „Fanfaren der Trompeten, die das Nahen der Könige kündigen und vor denen der Feind erzittert", aber heifses Begehren bleibt der beherrschende Zug selbst dieser Illustrationen.

Die Einheit der Stimmung innerhalb des für sich als Ganzes stehenden Teiles ist wesentlich. Eine Summe von Vorstellungen wird getragen von einem Gefühl. Eine Empfindung löst sich in eine ganze Reihe von Äufserungen durch Geste, Wort und Ton.

Alle Charakteristik, die an konkrete Einzelheiten erinnert, färbt den Ausdruck einer Stimmung: denn Musik kann immer nur ein Symbol von Gefühlen und Empfindungen sein, andere innere Bewegungen zur äufseren Erscheinung zu bringen, ist ihr nicht vergönnt. Das gilt natürlich auch für die sinfonische Dichtung. Wenn Smetana eine solche mit dem Namen Moldau schreibt, so haben die charakterisierenden Einzelheiten nicht die Aufgabe, auch dem programmunkundigen Hörer zu sagen, hier handelt es sich um die Moldau. Es genügt, wenn er erkennt, dafs die stolze Freude, die das ganze Werk durchweht, veranlafst ist von Wasserrauschen, Nixenzauber und kraftvollem Wesen.

Das Erlahmen der Zuversicht, das Entschwinden der Hoffnung in einem mit allen Schikanen des Kontrapunktes gearbeiteten Satze so dargestellt zu bekommen, dafs der Gedanke an unfruchtbares Gelehrtentum sich mir aufdrängt und ich mir sage, dafs sein Widerstand der Entmutigung Ursache ist, kann kein Schade sein. Ich empfange aus der betreffenden Musik gewifs nicht weniger, als wenn sie gegenstandslos jenen Seelenzustand ausdrückt. Ich empfange durch die den individuellen Anlafs, die Entwicklung einer Stimmung andeutende Musik vielfach sogar mehr: die Gelegenheit einer Stellungnahme, die Möglichkeit einer Entscheidung für oder wider den Autor oder die Person, aus deren Seele er geschrieben hat. Mein Ich wird in solchen Fällen ja doch umfassender in Anspruch genommen, als wenn das Gemüt nur deshalb trauert, weil der Komponist irgendwo aus mir unbekanntem Grunde trauervolle Klänge gesetzt hat. Die Gegenständlichkeit der Musik bedeutet einen Gewinn, von einer Grenzüberschreitung ist deswegen noch keine Rede.

Die sinfonische Dichtung beruht einfach genug auf der Absicht, Empfindungen aus verschiedenen Ursachen zu einem Gesamteindrucke zu verbinden. Der Gedanke, die Wirkung einer Kunst durch die einer anderen zu vertiefen, ist schon sehr alt, eine neue Wichtigkeit ist ihm gegeben, seitdem Wagner die Idee des Gesamtkunstwerkes in die Diskussion geworfen hat. Einen Schritt auf dem Wege zu seiner Verwirklichung stellt auch die sinfonische Dichtung dar. Während aber im Gesamtkunstwerke eine unmittelbare Abhängigkeit der einzelnen Künste voneinander besteht, stützt die sinfonische Dichtung ihre Wirksamkeit auf das Nacheinander mehrerer Schöpfungen. Dieselbe Betrachtung liegt ihnen allen zugrunde, auf eins von ihnen beziehen sich die übrigen, trotz dieser Zusammengehörigkeit kann aber die einzelne Schöpfung den Gesetzen ihrer Kunst gemäfs sich entfalten, wieder ein Selbst sein und also auch eine eigentümliche Wirkung erzielen. Die sogenannte Programmusik strebt mithin auf eine rein musikalische Wirkung genau so ernsthaft hin wie eine Bachsche Fuge oder eine Mozartsche Sinfonie, nur das diese den Eindruck ihrer Werke allein für sich bestehen lassen, während z. B. Strauſs die Eindrücke einer musikalischen Don Quichoterie mit denen des literarischen Don Quichote in Beziehung setzt. Einer dieser Eindrücke mufs dem andern vorausgehen, damit er erinnert werden kann, dieser ist aber deshalb nicht blofs eine Begleitung des einen oder ein Erguſs über ihn, selbständig gehen beide nebeneinander auf gleichem Wege zu gleichem Ziel.

Ein Beispiel noch mag unsre Meinung deuten! Hat einer Kaulbachs Gemälde „die Hunnenschlacht" betrachtet und geht dann zu seinem Freunde und hält ihm darüber einen Vortrag, so schafft er in dem Vortrage ein selbständiges Neues, das doch nur durch seine Beziehung zu dem Bilde in seiner ganzen Bedeutung verständlich ist. Warum soll der Musiker in seiner Sprache nicht einen Vortrag darüber halten, und wie wäre diesem lediglich wegen der Beziehung auf das Gemälde die musikalische Selbständigkeit abzusprechen? Freilich ganz verständlich wird sein musikalischer Vortrag ebenso wie der des Redners auch nur im Hinblicke auf Kaulbachs Bild.

Der Freund, der das Bild sieht und dann den Vortrag hört und schliefslich die sinfonische Dichtung in sich aufnimmt, wird auf diesem Wege eine ungeahnt grofse Bereicherung seines Innenlebens erfahren, die Wirkungen des Gemäldes, des Vortrages und der Musik vertiefen einander, indem sie sich ergänzen. Und man wird gern zugestehen, dafs ein Vortrag, der für sich wieder ein rednerisches Kunstwerk, ein Musikwerk, das ein musikalisches Meisterstück ist, nachhaltiger wirkt, als eine „Erklärung" vor dem Bilde, der Begleitung seiner Vorführung durch Musik. Die Schönheit der neuen „ergänzenden" Kunstschöpfungen überströmt den anregenden Eindruck, erhöht dessen Schönheit.

Die musikhistorische Bedeutung der Programmusik liegt also nicht in der Erweiterung der Grenzen der Musik. Sie liegt in der musikgemäfsen Aussprache über diesen und jenen Eindruck, mag er nun künstlerischen, philosophischen oder sonstigen Ursprungs sein. Es kann ja auch ein Naturschauspiel die Anregung zur musikalischen Äufserung geben. Dabei kommt ihr zu statten die gröfsere Ausdrucksfähigkeit, die gewonnen ist durch die regere Verwendung individualisierender Momente, durch die intensivere Ausnutzung der musikalischen Onomatopöie, kurzum durch die gröfsere Gegenständlichkeit der modernen Musik.

Die Programmusik wie die moderne Musik überhaupt ist nach alledem genau so gut wie die der Klassiker. Die Frage, ob in ihr das rein und nur Musikalische so vollkommen zur Geltung kommt wie dort, geht letzten Endes

um den uralten Streit, was ein Kunstwerk erstreben soll, eine angenehme oder eine moralische Wirkung, ob es in völliger Isoliertheit lediglich aus sich selbst heraus die gröfste ihm mögliche Wirkung äufsern soll, aus sich heraus restlos verständlich sein mufs. Und sehr häufig bedeutet die Unterscheidung zwischen eigentlicher und uneigentlicher Musik nur die Kennzeichnung jener als „schön" und dieser als unsympathisch. Dann ist über sie aber eine Unterhaltung unmöglich, solange der „Geschmack" verschieden und wandelbar in der Zeit ist.

Die automatische Stimmbildung als Grundlage eines rationellen Gesang-Unterrichts von Paul Kirsten.

Von Emil Liepe.

Die Idee, den künstlerisch vollendeten Gesangston „automatischen Ton" zu nennen, ist nicht unglücklich. Tatsächlich soll der Meister der Gesangskunst auf solcher Stufe der Vollendung stehen, daß sein Können seinem Willen direkt automatisch gehorcht. Die Methode jedoch, die zu diesem Ziel führt, also die Stimmbildung selbst, kann man nicht automatisch nennen, die arbeitet im Gegenteil sehr bewußt auf ihr Ziel hin. Das Produkt soll automatisch sein, die Ursache desselben nicht. Doch das sind Theorien, die nur auf dem Papier stehen. Leider scheint jedoch der Verfasser gerade auf solche Theorien Hauptwert zu legen. Man ersieht das aus seinen Auslassungen über Vokale und Klänge (fein ausgeklügelt, aber für die Praxis indifferent) und das Bilden der Töne durch sprachliche Laute, das er so scharf verurteilt, um nachher in seinen praktischen Ausführungen doch denselben Weg einzuschlagen. Viel Verworrenes, Logisch-Gewaltsames findet sich auf den ersten Seiten, so auch die wundersamen Erklärungen über Registereinteilungen ganz zu Anfang und die spätere Behauptung, das System des automatischen Tons kenne überhaupt keine Register mehr. Sehr schön! Wenn allerdings jeder Ton so vollendet geschult ist, daß er zum Idealton geworden ist, wird er wahrscheinlich auch so sitzen, daß alle Registerunterschiede ausgeglichen sind. Aber ehe er dazu kam, kostete es ja, nach des Verfassers eignen Angaben, Jahre. Und was *Kirsten* über die Register bei Naturstimmen sagt, legt die Vermutung nahe, daß seine Stimmlage — er hat ja sein System nur auf Beobachtungen an sich selbst aufgebaut — die hohe Baßlage gewesen ist, die bekanntlich hauptsächlich nur mit einem Register arbeitet. Hätte er Tenorlage, würde er anders darüber denken.[1])

Das Schlimmste an seiner Methode ist, daß er von Anfang an nur auf die Schulung eines Tones allein zum Idealton hinarbeitet, was, wie er zugibt, Jahre dauern kann. Erst wenn dieser eine Ton fertig ist, kommt der nächste dran, und so fort, bis eine Skala fertig ist; das kann so fünf bis sechs Jahre dauern! Im ersten Augenblick hat das etwas Einleuchtendes, überlegt man es sich genauer, so erweist sich das ganze Verfahren als eine Phantasterei, die in der Praxis absolut undurchführbar ist. — Ehe er aber in seiner Methode zum ersten Idealton gelangt, sucht er, um einen Ausgangspunkt zu haben, von dem aus er den ersten Idealton bilden kann, durch unausgesetztes Probieren den ersten „primären Ton" (d. h. nach seiner Angabe den ersten Ton, der überhaupt metallisches Gepräge hat — in der Wissenschaft versteht man unter „primärem Ton" bekanntlich etwas ganz anderes —). Das dauert bei ihm oft viele Wochen. Ein vernünftiger Gesanglehrer bringt dies Kunststück bei jedem Schüler in 5—10 Minuten fertig. Es zeigt sich eben hier, wie später noch an so manchen Stellen, daß *Kirsten* — Autodidakt ist. Schade, daß dieser Mann nicht in die Hände eines tüchtigen Meisters geraten ist; was hätte aus ihm werden können!

Hat man sich durch die ersten Seiten unfruchtbarer Theorien hindurchgewürgt — ich rechne dahin unter anderen die auf einem schweren Irrtum beruhende These, der Mund sei beim Singen nicht weit aufzureißen (das wissen wir alle) sondern „nur ein wenig zu öffnen," — so kommt man zu dem Teil der praktischen Ratschläge und wird hier mehrfach überrascht und erfreut durch die ungemein gründliche, den praktischen Schulmann verratende Arbeitsfreudigkeit, durch stellenweise glänzende Ideen z. B. in Gruppierung und Erzeugung der Konsonanten. Eins der besten Kapitel ist das über Atemtechnik; es ist mit das Beste, was jemals über diesen wichtigen Teil der gesanglichen Schulung geschrieben worden ist, von einer Gründlichkeit und Ehrlichkeit, die hoch erfreulich ist. Der Mann schwatzt nicht Seiten lang Worte, nein, jedes Wort ist sachlich, und trifft den Kern! —

In den Auslassungen über die Vokale finden sich mannigfache Unrichtigkeiten. Eine der schlimmsten ist, daß er das kurze o (z. B. in doch) zu den A-Klängen rechnet. Das kann zu groben Mißverständnissen und folgenschweren Konsequenzen führen. Falsch ist die Erklärung der Diphthonge: ai, ei ist nur = a + e nicht gleich a + oe, äu, eu ist nur = a (offenes o) + ö, nie kann der Anlaut von eu ein reines a sein.

Daß er die spitzen Sprechtöne der hellen Vokale e und i aus dem Gesang eliminiert und dafür die Mischklänge ae und oe für e, ü für i einsetzt, ist richtig (leider wendet er sie nicht immer richtig an), falsch dagegen wieder der Satz (bezüglich der Verbindung von Vokalklängen) „die Mundstellung dürfe bei der Veränderung der Klangfarbe — das ist nach seiner Theorie „der Vokale" — nicht verändert werden". — Nur durch die veränderte Mundstellung werden die charakteristischen Klang-Eigenschaften der einzelnen Vokale erzeugt.

Bei dem Kapitel über Konsonanten finden sich folgende Irrtümer: Falsch ist es, in z. B. „heilige" das g als j zu sprechen; hier bleibt das reine g. Wenn dagegen das Wort heilig lautet, also konsonantisch endigt, dann wird das g verändert, aber auch nicht in weiches ch, wie er es mit dem Beispiel „König" anführt, sondern jetzt wirklich in j, also heilig. Der alte, heftige Streit, ob „Könik" oder „Könick", ist hierdurch endgültig geschlichtet. Beide früheren Ausführungsarten haben etwas viel zu Aufdringliches; man wählt neuerdings als sprachliche Erklärung für die Ausführung der kurzen Endsilben auf ig die weichste Art das ch, die es gibt, nämlich das j. Im übrigen ist, wie schon gesagt das Kapitel über die Konsonanten eins der besten, es weist geradezu glänzende Ideen auf.

Die jetzt folgenden praktischen Übungen sind nicht zu beanstanden. Sehr empfehlenswert ist die Idee, das Verbinden zweier Töne (langsamer Triller) in Triolenrhythmus ausführen zu lassen.

Für die Praxis nicht geeignet ist die Art, wie *Kirsten* ein Lied einstudieren läßt. So kann man nicht mit werdenden Künstlern studieren, da guckt denn doch zu sehr der trockne Schulton hervor. — Auch was er über die Trennung von gleichartigen Konsonanten am Schluß des einen und am Anfang des andern Wortes sagt, (z. B. hast — du) ist zu beanstanden. Ich würde hier, namentlich im Legato-Gesang immer dazu raten, beide Konsonanten leicht ineinander übergehen zu lassen.

Ich betone es noch einmal, es ist bedauerlich, daß der Verfasser seine Ansichten nicht in der Zucht fremder Schulung geklärt hat. Trotz trefflicher Ideen und seiner sehr sympathischen, sachlichen Schreibweise halte ich das ganze Problem für ein in der Praxis undurchführbares, besonders aber für den Schulgesang ganz unmögliches Gespinst einer kunstbegeisterten aber auf Irrwege geratenen Phantasie.

[1]) Bezüglich der vom Verfasser so gering bewerteten Solmisations-Silben möchte ich bemerken 1. Daß sie nicht, wie *Kirsten* schreibt, „italienische" Silben sind, sondern lateinische. Es sind die Anfänge der Verszeilen eines lateinischen Chorknabenliedes. Allerdings herrscht der Usus, in den beiden Silben si und sol das s nach italienischem Sprachgebrauch scharf zu sprechen. 2. Man hat nie daran gedacht, diese Silben zur Erlernung der Aussprache zu verwenden. Sie sollen nur die Bekanntschaft und das Vertrautwerden mit den Grundvokalen in ihrer idealen Gestalt (nicht in sprachlicher Umformung) vermitteln, und dazu sind sie recht gut geeignet.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. August. Die Meistersinger hörte ich zum ersten Male am 1. April 1870, zum letzten Male am 1. August dieses Jahres, und beidemal unter den lautesten Zurufen des Publikums. Nur waren diese damals höhnisch, mit Pfeifen untermischt und fielen in die Musik hinein, jetzt dagegen bestanden sie aus eitel Freudenbekundungen und wurden erst nach Fallen des Vorhangs laut. Es war fast rührend, wie Hunderte an den Aktschlüssen jubelten, denen zum ersten Male die Herrlichkeit des wundervollen deutschen musikalischen Lustspieles offenbar wurde. Es ist daher dankenswert, dafs die Generalintendanz Herrn *H. Gura* gestattet hat, die Wagnerwerke im Neuen Königlichen Operntheater, dessen künstlerische Leitung ihm für die Monate Juli und August übertragen wurde, aufzuführen. Billig kann ja ein Opernplatz nie sein, da, abgesehen noch von den Solosängern, die Kapellmeister, das Orchester und der Chor grofse Kosten verursachen. Und daher zahlt man für die ersten Plätze jetzt „bei Kroll" auch kaum weniger als im Königlichen Opernhause. Aber es gibt da auch gute Plätze zu mäfsigen Preisen, und nach denen drängt sich das Publikum namentlich, wenn Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Walküre gegeben werden, die den meisten im Winter der hohen Preise und des übergrofsen Andrangs wegen unerreichbar sind. Man sieht hier so recht, wie vielen Wagner noch unbekannt, und wie grofs das Verlangen nach ihm ist. — Kann man sich nun einerseits über diese Aufführungen freuen, loben kann man sie vom Kunststandpunkte nicht so recht. Namentlich die Meistersinger liefsen viel zu wünschen. Auch ein so guter Kapellmeister, wie Herr *Gille* es ist, bringt mit dem ihm zur Verfügung stehenden Orchester die Pracht des Klanges und das kunstreiche Tongewebe nicht zur Geltung. Unter den Darstellern war Fräulein *Hummel* von Schwerin als Eva recht annehmbar. Grofse Hoffnungen aber darf man auf Herrn *Sembach* setzen, der den Stolzing gab. Er war vor Jahren hier in den Musikpossen des Apollo-Theaters tätig, ging dann unter seinem jetzigen Namen an die Wiener Oper, ohne recht bemerkt zu werden, dann nach Dresden, wo er sich auch noch nicht viel Anerkennung erworben zu haben scheint. Ich glaube aber, dafs — sein ernstes Weiterstudium in der Darstellungs- und Gesangskunst vorausgesetzt — er in einigen Jahren zu den besten Tenoristen zählen wird. Als ich seine erste Phrase hörte — es war: „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!" — da schmeichelte sein Gesang nicht nur dem Ohre, er hatte auch dem Herzen etwas zu sagen. Und dies gerade ist so wichtig. Der Ton dieses Tenors hat die Farbe, Fülle und Kraft für Heldenrollen. Er quillt leicht und ist auf der ganzen Skala ausgeglichen. Dem Texte verbindet er sich, ohne ihn zu schädigen. Seiner Gestalt nach wird Herr *Sembach* wohl kaum einen Rienzi, vielleicht auch den Siegfried nicht — wenigstens zunächst noch nicht — in ganzer Heldenfigur hinstellen können, denn als Siegmund erschien er mir fast knabenhaft, aber sein Turiddu war recht erfreulich, und sein Lohengrin so wie sein Stolzing, arbeitet er sie weiter aus, können die besten der Gegenwart werden. — Eine Überraschung zwar auch bot uns ein anderer Tenor, leider in anderer Art. Es gastierte in der Gura-Oper nämlich noch der Münchener Kammersänger Herr *Knote*. Hätte man nur nicht so viel Wesens von ihm gemacht! Da wir aber nach den Berichten über ihn einen ganz hervorragenden Künstler erwarten mufsten, fanden wir uns getäuscht. Ein in der Erscheinung so behäbiger Lohengrin, ein Ritter, dem man es nicht glaubte, dafs er aus Glanz und Wonnen daherkäme, und der durchaus nicht vom Schimmer der Poesie umflossen war, konnte unsre Herzen nicht gewinnen. Besser war sein Tannhäuser, da der nicht so ideal zu sein braucht, gut sein Manrico, der sich nur opernhaft zu geben hat. Aber doch ist Herr *Knote* ein vornehmer und hervorragender Sänger. Nur dafs man mit blofser Gesangskunst bei den zwei erstgenannten Gestalten nicht auskommt. Nicht, dafs seine Stimme hervorragend schön wäre, aber sie hat doch wohligen Klang, spricht leicht an und ist vortrefflich gebildet, so dafs sie dem Sänger alles gibt, was er von ihr verlangt. Doch er kann den Ton nicht färben, den Vortrag nicht beseelen. Er singt klangschön und kunstreich — die Gesanglehrer waren entzückt davon, wie der Ton sitzt und ausgibt — aber er packt nicht und reifst nicht fort, weil der Stimme das rote Blut und die Macht des Charakterisierens fehlt. — Es gastierten auch die *Prevosti* und *d'Andrade*. Hoch geschätzt und verehrt habe ich beide lange Zeit. Daher wird es mir schwer, von ihnen sagen zu müssen, dafs die Höhe ihrer Glanzzeit nun merklich überschritten ist. Namentlich bei der Dame, deren Traviata noch immer bedeutende Momente hat, deren Troubadour-Leonore indes traurig stimmte, da so vieles nicht mehr da war. Der portugiesische Bariton interessiert noch, doch das Metall seines Tons ist dahin. — Wären doch beide Künstler die letzten gewesen, denen man gestattet, in deutscher Umgebung italienisch (oder französisch) zu singen!

Nachträglich soll noch von einem Konzerte die Rede sein, das der Männergesangverein Arion aus Brooklyn N.-Y. hier gab. Er trat in einer Anzahl von etwa 80 Personen, geleitet von Herrn *Arthur Classen* auf. Seine Mitglieder sind deutsche Einwanderer oder deren Nachkommen, in denen die Liebe zur deutschen Musik lebendig ist, und für die das deutsche Lied ein Band bildet, das sie in Amerika vereint. Und in seiner gesellschaftlich verbindenden Fähigkeit ist mir der Männergesang immer wichtiger erschienen, als in künstlerischer Beziehung. — Diese deutsch-amerikanischen Sänger nun, die ihr Chormeister mit der Hand, ohne Taktstab, leitet, wiesen gute Stimmen auf, hatten ihre Stücke sicher eingeübt und trugen sie in sauberer Intonation und mit reiner Textaussprache vor. Aber was für Stücke waren es meist, und in welcher Auffassung kamen sie zu Gehör! Liszt hat sich ja als Bearbeiter fremder Musik manches gestattet. Dafs es aber seine Bearbeitung sei, wie das Programm angab, in der Schuberts „Allmacht" vorgetragen wurde, erscheint mir doch unmöglich. Ein Solosopran sang nämlich zuerst (in der höheren Oktav natürlich) die Melodie eine zeitlang mit den Chortenören, dann fuhr der Chor allein fort, darauf hatte die Frauenstimme Solo, und schliefslich vereinten sich beide. Dazu begleiteten Klavier und Orgel! Das Volkslied „Robin Adair" war in einen Wulst von musikalischen Phrasen und in einen Schwulst von Harmonien so eingewickelt, dafs das Ohr es nur mühsam herausholte. Und achtzig kräftige Männer säuselten die meisten Quartette, als sängen vier brustkranke Jünglinge. Die Reinheit blieb indes gewahrt. — Und als ob unsre lieben Stammesgenossen uns hätten zeigen wollen,

daſs die in ihrer alten Heimat übliche Redensart: „Kein Vergnügen ohne Damen!“ bei ihnen lebendig geblieben sei, hatten sie ein Frauenquartett mitgebracht, das zwischen den Männerchören leicht gewogene Stücke — Walzer usw. — ziemlich mangelhaft vortrug. Der Geschmack dieser Deutschen ist, wie das stets zu geschehen pflegt, in Amerika ein anderer geworden. Dennoch freuten wir uns ihres Gesanges. Und in einigen ihrer Gaben, besonders in den Bearbeitungen amerikanischer (?) Volkslieder hatten sie auch Gutes zu bieten. Rud. Fiege.

Dresden. Die Kgl. Hofoper eröffnete am 9. Aug. mit Gounods „Margarete“ die neue Spielzeit; aber nicht wie vielfach erhofft wurde, wird diese sich in einem renovierten Hause abspielen. Der vorige Landtag vertagte vielmehr wie vieles andre Wichtige so auch die Bewilligung der Mittel auf die Nachsession im Herbst. Die Herren Abgeordneten greifen dann aber auch hoffentlich nicht zu zaghaft in den Säckel, da beabsichtigt wird, mit der Renovation gleich einen teilweisen Umbau des Innern des schönen, aber nichts weniger als praktisch angelegten Musentempels zu verbinden. Es stehen also aller Wahrscheinlichkeit nach wirklich „groſse“ Ferien für die Angestellten des Instituts wie für die berufenen Kritiker erst im nächsten Jahre in Aussicht. Was wird uns nun die neue Spielzeit bringen? An Novitäten drei, das ist das einzige, was bis jetzt bekannt gegeben wurde, während von in Aussicht genommenen Neueinstudierungen nur verlautet, daſs *Verdis* „Amelia“ an die Reihe kommen soll. Von den ersteren beansprucht *Richard Strauss'* „Elektra“ den Vortritt. Die Uraufführung dieses Werkes wird unter allen Umständen den Charakter einer „sensation“ tragen sowie solches seinerzeit bei „Salome“ und schon bei „Feuersnot“ der Fall war. Indessen man wird sich noch eine Weile gedulden müssen, bis der „groſse Tag“ kommt. Vor Januar kommt das Werk keinesfalls heraus; noch ist es übrigens auch nicht vollendet. Zunächst dürfte *Tschaikowskys* „Eugen Onegin“ auf dem Spielplan erscheinen. Man bringt damit gewiſs kein neues Werk, aber man zahlt endlich eine Ehrenschuld ab, indem man es aufführt; denn bis nun gab man hier noch kein einziges der Bühnenwerke des russischen Meisters. Im Gegensatz zu dieser Oper wird *W. v. Waltershausens* musikalische Komödie „Else Klapperzehen“ wie Strauss' „Elektra“ ihre „Uraufführung“ hierselbst erleben, ja noch mehr, hier wird sogar ein bisher „in den weitesten Kreisen unbekannter Komponist“ zum ersten Male zum Worte kommen. Wie sich nun das Fazit darstellen wird bei dieser „Novitätenschau“, das bleibt abzuwarten, das der vergangenen Saison war kein besonders günstiges. Da wir an dieser Stelle im einzelnen jeweilig Bericht erstatteten, genügen wenige Worte. Der „Treffer“ war *Eugen d'Alberts* „Tiefland“, ein Werk, das seinen groſsen Erfolg einem bühnenwirksamen Buch und einer nicht originalen aber meisterlich gemachten und dem Stoff glücklich angepaſsten Musik dankt und bei dem gegenwärtigen Tiefstand der Produktion jedenfalls eine überragende Erscheinung darstellt. Alsdann hatte *Manéns* „Acté!“ einen starken äuſseren Erfolg, ehrlich gesagt, um der wahrhaft glanzvollen Ausstattung willen, welche die Kgl. Generaldirektion spendiert hatte. Ein Kompromiſs von „musikalischem Drama“ und „groſser Oper“, modernisierter Meyerbeer, das war es, was der spanische Geiger Joan Manén als Komponist anstrebte. Nur schade, daſs dem Kinde der Neuzeit des alten Meyerbeer schöpferische Potenz fehlte. Was die übrigen zur Aufführung gekommenen Werke anlangt, so hatten *Alfred Grünfelds* „Schönen von Fogaras“ sozusagen die richtige Adresse verfehlt. Musik und Text: „Operette“ in optima forma.

Anselm Götzls „Zierpuppen“ erwiesen sich als eine Reaktionserscheinung gegen moderne Über- und Un-Musik, an sich als solche nicht unwillkommen, wenn sie nicht zu allzu simpeln Charakters wäre. Daſs beide Werke dem leichter zu befriedigenden Teile des Publikums gefielen, soll pflichtmäſsig festgestellt werden. Hingegen wiederum holte sich der hier domizilierende Norweger *Gerhart Schjelderup* die Wertschätzung der Kenner mit der Partitur seines dramatischen Idylls „Frühlingsnacht“. Aber freilich bühnenwirksam erwies sich das Werk nicht. Der dramatische Nerv fehlt dem Buch wie der Musik. Beide sind Kundgebungen eines unleugbar vornehm empfindenden Künstlers, der aber, um Dramatiker sein zu können, in engere Fühlung mit der Bühne treten und dem Wirklichkeitssinn Konzessionen machen müſste. Otto Schmid.

— Am 6. u. 7. Oktober feiert der Allgemeine Verband der deutschen evangelischen Kirchenchöre in Berlin seine 21. Hauptversammlung zu deren Festdirigenten von den vereinigten Berliner Chören Professor *Wilhelm Freudenberg* gewählt worden ist. Zur Vorfeier findet außerdem am 5. Oktober unter *Freudenbergs* Leitung in der Kaiser Wilhelms-Gedächtniskirche ein Festkonzert statt, in welchem außer dem Chor der Gedächtniskirche auch die Chöre der Heilands- und Zionskirche unter ihren eigenen Dirigenten mitwirken.

— Am Montag den 19. Oktober findet die Hauptversammlung des „Kirchen-Chorverbands im Herzogtum Gotha“ in der Aula des „Gymnasium Ernestinum“ statt. Sie beginnt nachmittags 3 Uhr. Der Herausgeber dieser Musikzeitschrift, Professor *Ernst Rabich*, hält einen Vortrag über „Stileinheit im musikalischen Teile des protestantischen Gottesdienstes“. Der Kirchengesangverein wird die Kantate: „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“, das Neujahrs-Tedeum: Herr Gott dich loben wir von J. S. Bach und den Gesang: „Weide mich und mach mich satt“, angeblich von J. S. Bach, sowie die Kantate „Vom Himmel hoch da komm' ich her“ von Max Reger singen und der Gymnasialchor zwei Chöre aus Herakles von Händel zum Vortrag bringen.

— Professor *Max Regers* Festkompositionen zum 350jährigen Jubiläum der Universität Jena machten einen gewaltigen Eindruck. Die philosophische Fakultät ernannte den Komponisten zum Ehrendoktor.

— An Stelle des Kammerherrn *von Ebart* soll — wie verlautet — Freiherr *Meyers-Hohenberg* zum Intendanten des Herzogl. Hoftheaters zu Gotha und Koburg ernannt werden. Der Freiherr ist jetzt noch Hauptmann im 1. Seebataillon.

— Das vierte deutsche Bachfest findet am 3., 4. und 5. Oktober d. J. in Chemnitz mit folgendem Programm statt: Am 3. Oktober: Aufführung der H moll-Messe in der Lukaskirche, am 4. Oktober mittags Kammermusikkonzert, abends zweites Kirchenkonzert in der Jacobikirche, Montag vormittag Mitgliederversammlung, abends Orchesterkonzert.

— In der unter Kontrolle des Londoner Metropolitan-Irrenamtes stehenden Anstalt Witham sind, dem „Berl. Tgbl.“ zufolge, große Heilerfolge unter den 12—21jährigen Geistesschwachen durch Musik erzielt worden. Aufgabe der Anstalt ist, die Insassen zur Fähigkeit zu erziehen, sich selbst im Leben durchzubringen. Verschiedene Berufe wurden mit geringem Erfolge versucht, schließlich wurde versucht, ein Blechmusikkorps zu bilden. Das Resultat war überraschend, nicht allein machten die bisher teilnahmslosen Patienten schnelle Fortschritte, es trat auch bei ihnen, nachdem ihr Interesse erregt war, eine zunehmende Heilung ihres Zustandes ein. Die jungen Musikanten sind anderen Patienten gegenüber in der geistigen Heilung gewaltig im Vorteil. Fälle von Knaben, deren Zustand

hoffnungslos schien, haben bemerkenswerte Fortschritte gemacht, seitdem sie im Musikkorps mitspielen, und sie werden demnächst als geheilt entlassen werden.

— No. 11 des 13. Jahrgangs der Zeitschrift für Kinderforschung, Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza, enthält u. a. Bild und Biographie *Friedrich Manns*. Letztere, geschrieben vom Direktor *J. Trüper*, bringt namentlich interessante Einzelheiten aus *Manns* Jugendjahren. Der Schlußsatz der Biographie enthält einen bedeutsamen Gedanken. Es heißt da: „Es dürfte eine verdienstvolle Aufgabe der genetischen Psychologie sein, die Entwicklung solcher Männer aus eigner Kraft im einzelnen zu studieren und sie zu vergleichen mit der Entwicklung solcher, die von außen her geschult wurden. Ich glaube, der Schuldünkel würde ein wenig schwinden, das Selbsterwerben würde gegenüber dem auf Nieder-, Mittel- und Hochschulbänken künstlich Vererbten in eine wesentlich richtigere Wertschätzung geraten und damit die Schulweisheit mitsamt der Schulmethodik in bescheidenere Grenzen gewiesen werden können und damit wiederum ein wesentliches Stück des Schulleidens der Jugend, aber auch der einseitigen und oft ungerechten Beurteilung der Schule schwinden."

Besprechungen.

Theoretische Werke.

Rautenstrauch, Johannes, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen. (14.—19. Jahrhundert.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6 M.

Der Verfasser hat sich eine umfangreiche Aufgabe gestellt: er gibt uns ein Bild davon, wie Luther den katholischen Kirchengesang vorfand, beleuchtet Luthers kirchenmusikalische Bedeutung, schildert dann das Gedeihen der protestantischen Kirchenmusik bis zu ihrer höchsten Blüte am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, berücksichtigt den Einfluß des neuen italienischen Stils auf die Kirchenmusik, welche zu Anfang des 19. Jahrhunderts ihren Tiefstand erreicht hat, und weist noch auf die Entwicklung der Männer- und gemischten Chorvereinigungen der Neuzeit hin. In Bezug auf Luthers Bedeutung sowie in seinen Ausführungen über die zweite Hälfte des 18. und über das 19. Jahrhundert bietet der Verfasser zwar Interessantes, aber nicht gerade Neues. Die Bedeutung des Werkes, die ich hoch anschlage, liegt in der Behandlung der Zeit von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hier fußt der Verfasser fast durchweg auf Quellen, welche ihm Chorsatzungen, Protokolle, Rechnungen, Briefe, Notenverzeichnisse und ähnliche Akten und Urkunden bieten, die er geschickt zu benutzen versteht. In viele Winkel des sächsischen Landes leuchtet er hinein, und was er da sieht, stellt er zu einem zuverlässigen Gesamtbild zusammen. Vor dem Fleiße des Forschers wie vor seinem wissenschaftlichen Scharfblicke bekommt man wirklichen Respekt, und man muß wünschen, daß recht viele Freunde des evangelischen Kirchengesangs das Buch lesen. Mehr Berücksichtigung hätten vielleicht die Musikverhältnisse der Dörfer finden können. Gerade diese sind für die Reformationszeit wichtig, da sie dem protest. Ideal, den Gemeindegesang an die erste Stelle im Gottesdienste zu setzen, besser entsprechen als die städtischen Kirchen. Ob man der Aufforderung des Verfassers, wieder frisch hinein in die alten Messen- und Passionsmusiken zu greifen und den Gottesdienst ähnlich wie in der Lutherzeit zu gestalten, beipflichten soll, erscheint mir zweifelhaft. Man bedenke doch, daß Luther in Bezug auf die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes nur Unvollkommenes erreichen konnte, da fast alle Vorbedingungen fehlten, um diesen Gottesdienst im heutigen Sinne echt protestantisch zu gestalten.

Kalischer, Dr. Alfr. Chr., Beethovens sämtliche Briefe. 28 Lieferungen, à 60 Pf. Berlin, Schuster & Löffler.

Das umfangreiche Werk, auf das wir schon öfters hingewiesen haben, liegt nun vollständig vor, zur Freude aller, welche Beethovenverehrer sind, und wer wäre das nicht? Man lernt Beethoven nach seinem innersten Wesen durch diese Briefe kennen, viel besser als durch jede Biographie. Hört man ihn doch hier direkt reden, kein Vermittler drängt seine Auffassung auf; im Leser entsteht ein unverfälschtes Bild des Tonriesen, das gewiß nur subjektiven Wert hat, aber dafür seine ureigenste Errungenschaft ist, die ihm das Bild über jedes andere wertvoll erscheinen lassen wird. Es ist wichtig, daß eine Gesamtausgabe vorliegt, nicht nur eine Veröffentlichung der längeren und in gewisser Beziehung bedeutenderen Briefe. Zur Kennzeichnung eines Mannes ist oft ein Zettel desselben an eine Waschfrau wichtiger als eine Auslassung über künstlerische Fragen. Der Herausgeber, Dr. *Kalischer*, welcher ein gut Teil seiner Kraft und Zeit der Beethovenforschung widmet, hat die Briefe chronologisch geordnet und die nötigen Erläuterungen gegeben. In einzelnen Fällen Nachweise zu führen, die gar keinen Zweifel mehr zurücklassen, wird bei der Sorglosigkeit Beethovens in Bezug auf Datum und Orthographie der Briefe und bei des Meisters Vorliebe für Abkürzungen unmöglich sein. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß kleine Irrtümer in nebensächlichen Dingen untergelaufen sind, sie verringern dann aber den Wert des Gesamtwerkes gewiß nicht.

Schmidt, Leopold, Joseph Haydn. Berlin, Harmonie.

Wolf, Ernst, Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ebenda.

Das Schmidtsche Buch über Haydn, das schon 1906 in 2. Auflage erschien, ist mit großer Wärme und tiefem Verständnis geschrieben. Man verfolgt an der Hand des vortrefflichen Buches mit Anteil die Lebensschicksale des Künstlers, die Entwicklung seines Charakters und seiner Künstlerschaft von der Zeit, da er armer Singknabe in Wien war bis zu jener, in der er im Höhepunkt seines Ruhmes und Schaffens stand. Mit Recht legt der Verfasser besondern Wert auf die Kapitel, welche vom Einfluß auf Haydns Entwicklung reden, denn nach dieser Seite hin war ja immer noch viel Dunkles, und auch heute ist noch manches aufklärungsbedürftig. Hat man das Buch durchstudiert, so steht ein lebensvolles Bild des einfachen Mannes und großen Künstlers vor Augen, an den sich die vielfachsten Beziehungen zu andern Menschen knüpfen, so daß man ein bedeutsames Kulturbild aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts gewinnt. Die populäre Darstellung ist ein Vorzug des Werkes, der es auch für die Hand des Dilettanten geeignet erscheinen läßt. Die Ausstattung ist gut.

Eine Biographie Mendelssohns zu schreiben mag vom Standpunkte des Psychologen wenig Reiz haben. Mendelssohns Leben ist zu kampflos und hängt nur äußerlich mit seinen Werken zusammen. Der Jüngling schuf bereits in dem Oktett und der Ouvertüre zum Sommernachtstraum Meisterwerke, die die Reife der späteren Werke hatten, es fehlt die ununterbrochene Entwicklungsreihe. Auf sie muß man beim Lesen des Werkes verzichten, und es ist erfreulich, daß *Ernst Wolf* nicht den Versuch gemacht hat, seine Biographie tiefer anzulegen, als sie möglich ist, sondern das an Glanz reiche Leben Mendelssohns als Hauptsache betrachtet. Es ist ein sonniges Lebensbild, das er entwirft. Licht im Elternhause, Mendelssohn der lichtvolle Mittelpunkt eines ausgedehnten Freundeskreises, später ein von Ruhm umstrahlter Tonkünstler. Eine große Reihe von Bildern, Notenbeispielen, Facsimiles kommt der Phantasie und dem Verständnis des Lesers zu Hilfe, der gewandte Stil des Verfassers hilft auch über die Stellen hinweg, welche an sich wenig zu fesseln vermögen. Einen guten Dienst tut Wolff Mendelssohn, daß er nicht alle Werke desselben der Nachwelt retten will; er hat jedenfalls recht, wenn er sagt, die wahllose Herausgabe Mendelssohnscher Werke habe diesem in den Augen der Gegenwart geschadet. Auch muß man mit seiner Behauptung übereinstimmen — und wir haben dies selbst schon in diesen Blättern ausgedrückt — daß die heutige Schätzung Mendelssohns eine Unterschätzung ist. Hoffentlich bringt sein 100jähriger Geburtstag die rechte Stellung zu ihm.

Ernst Rabich.

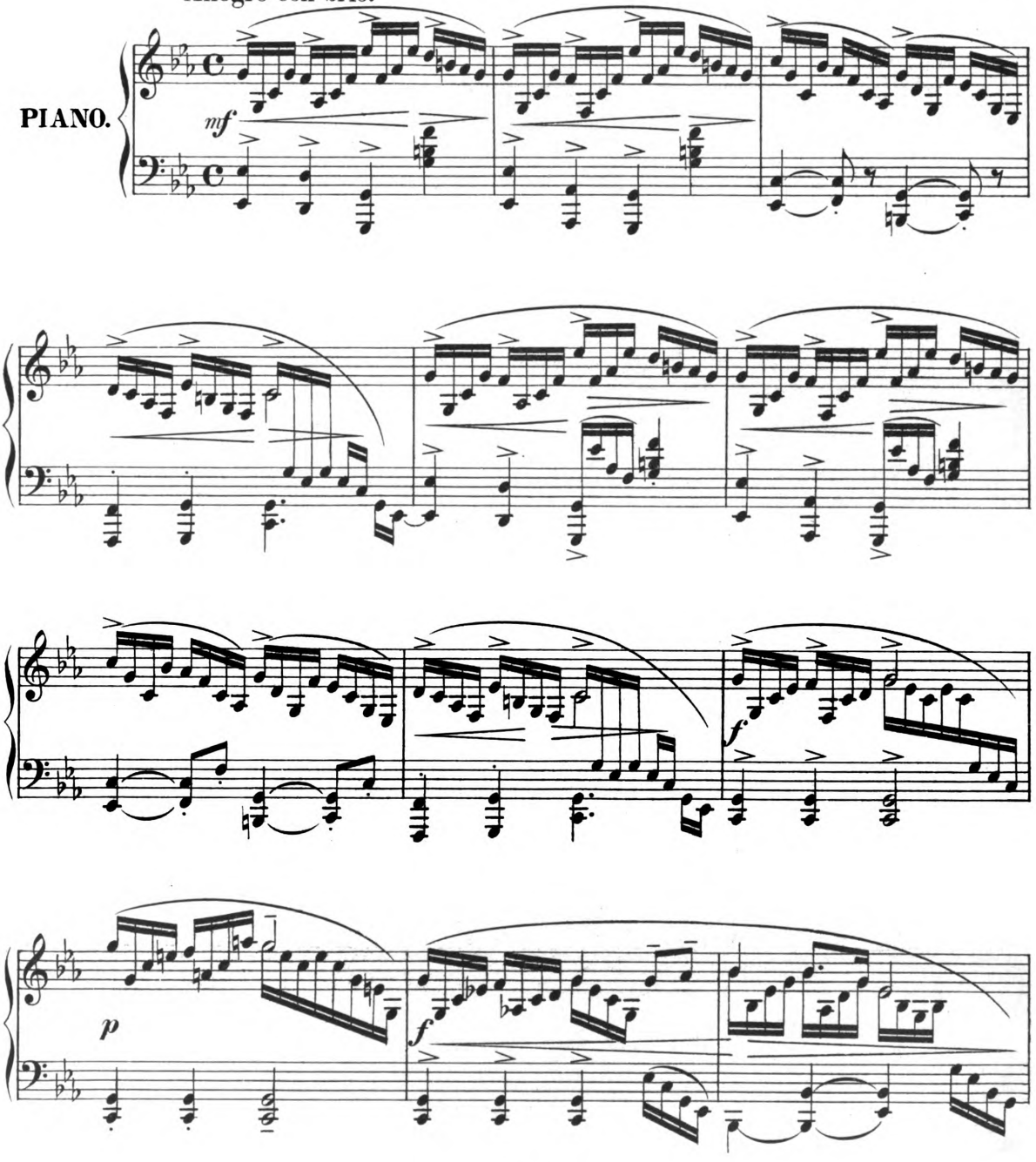
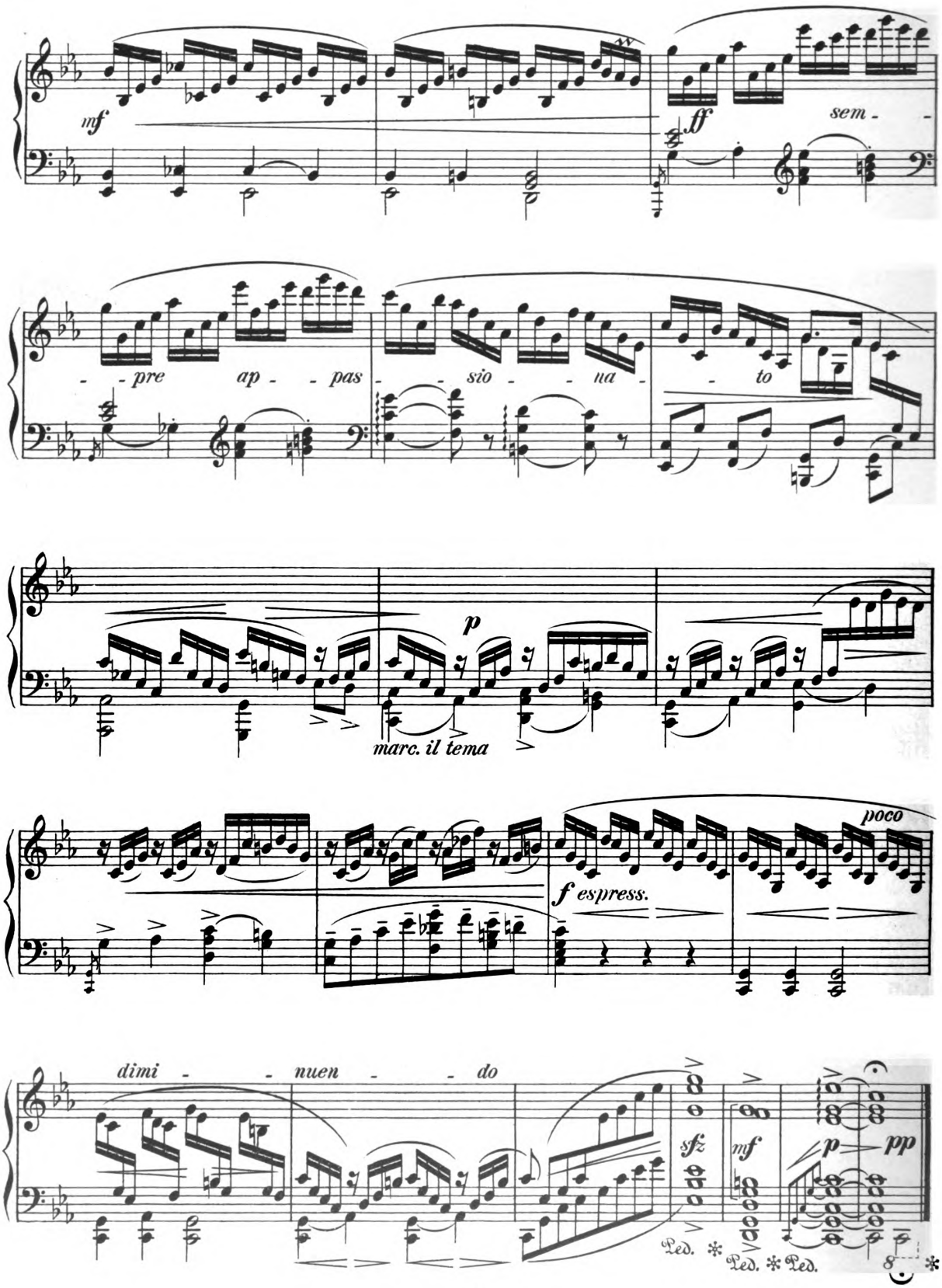
Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Capriccietto.

W. Niemann.

Allegro con brio.

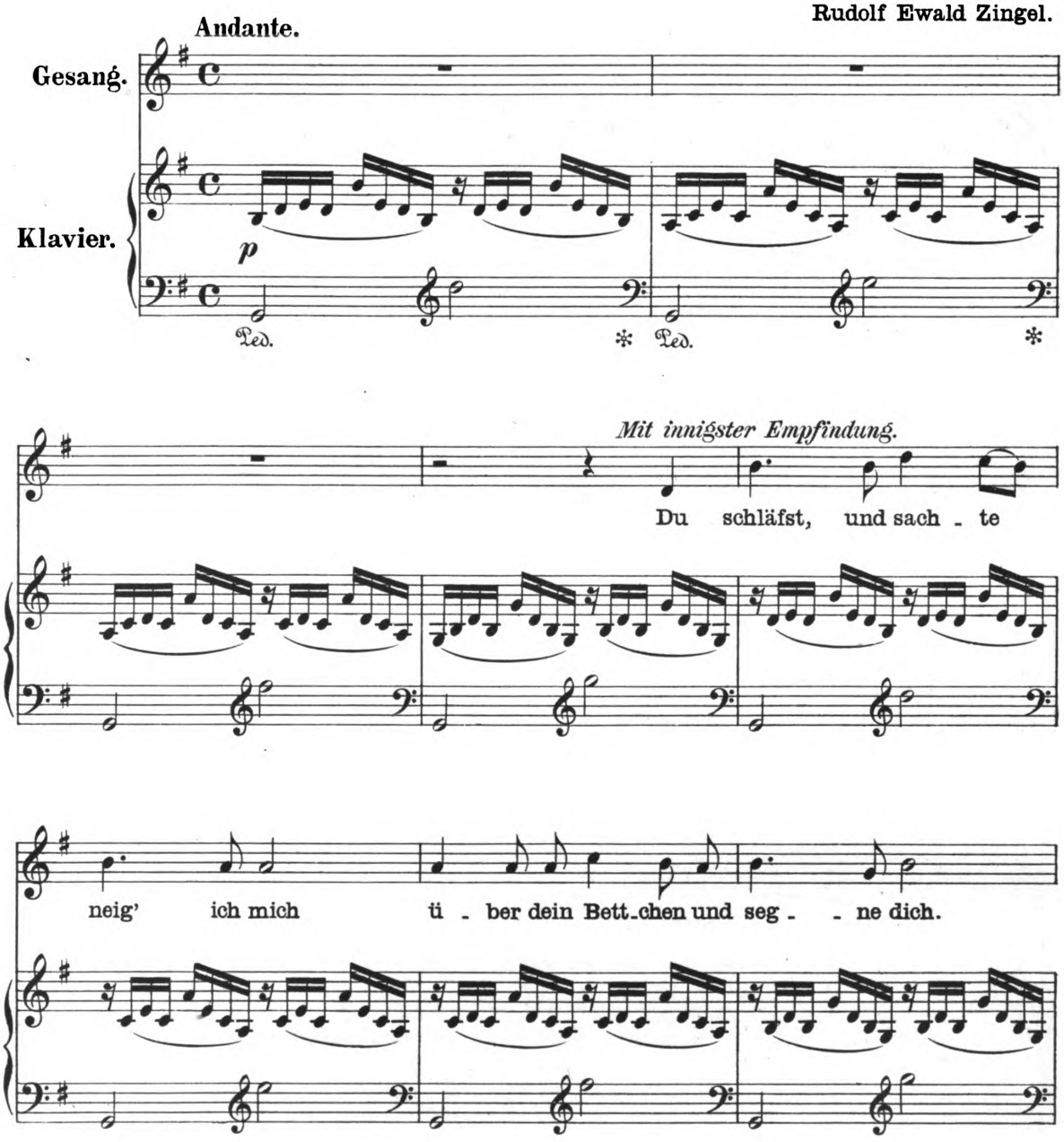
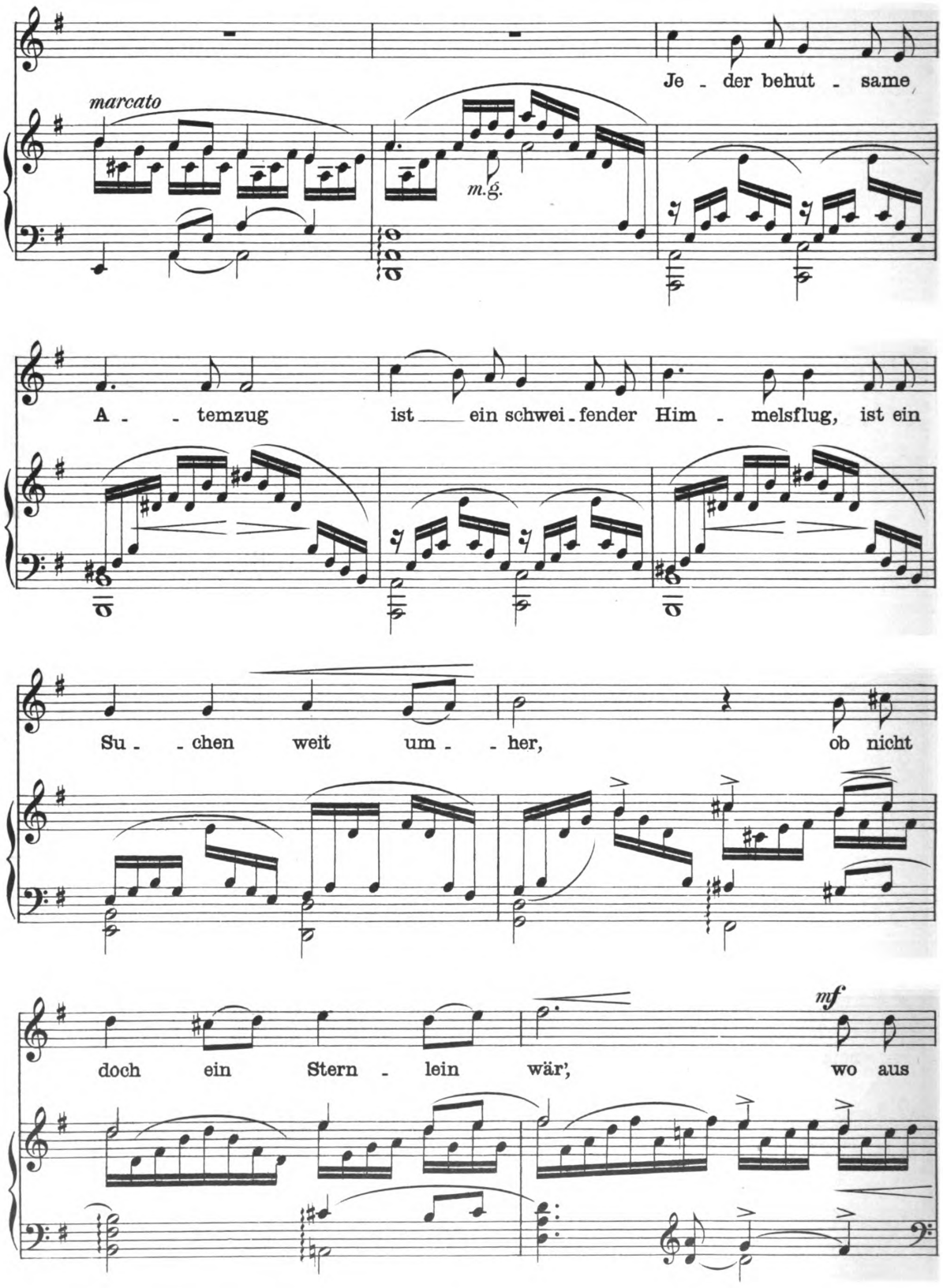
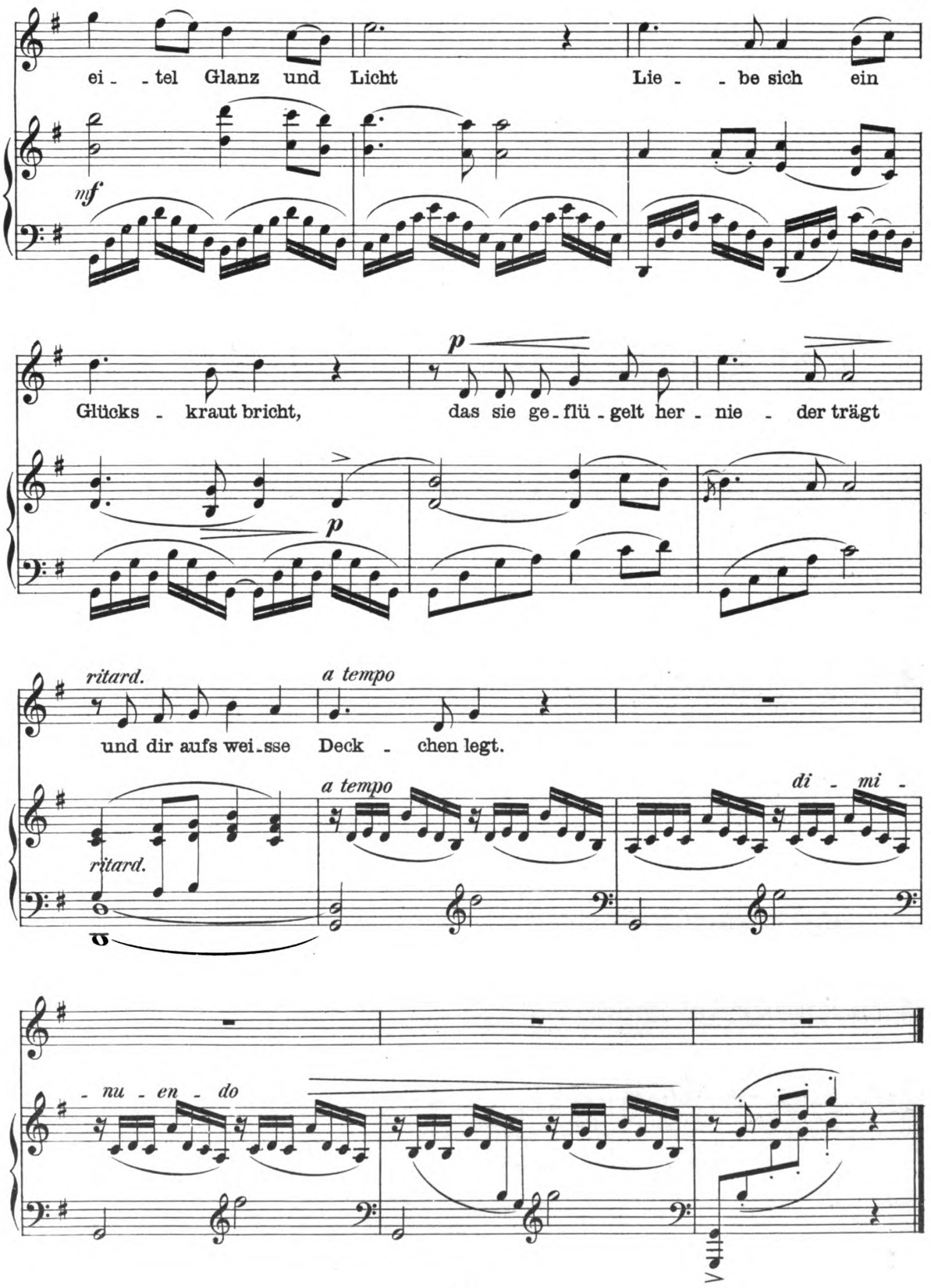


mf
ff
sem - -
- - pre ap - - pas - - sio - - na - - to
p
marc. il tema
poco
f espress.
dimi - - nuen - - do
sfz
mf
p
pp
Ped. * Ped. * Ped. *

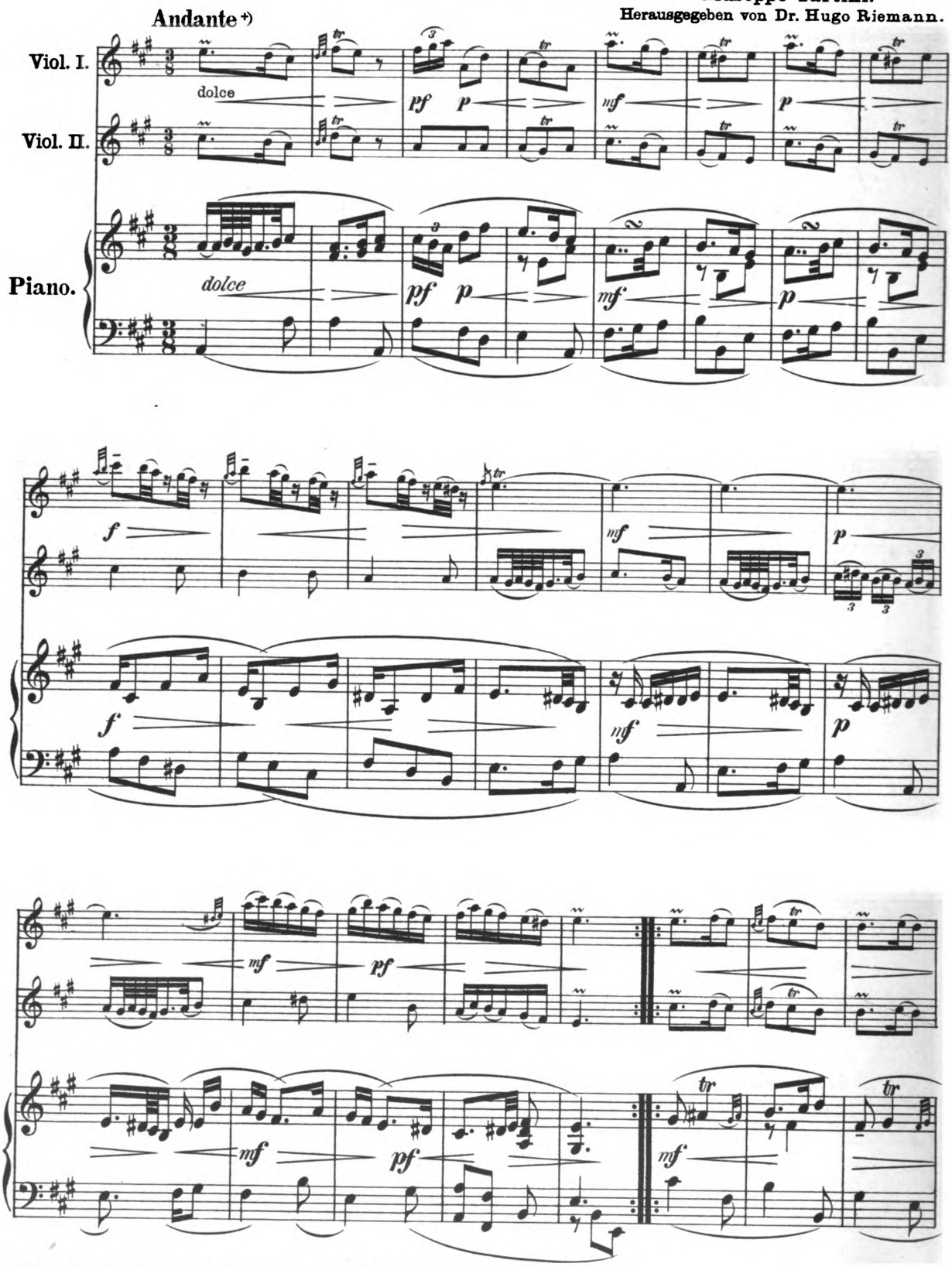
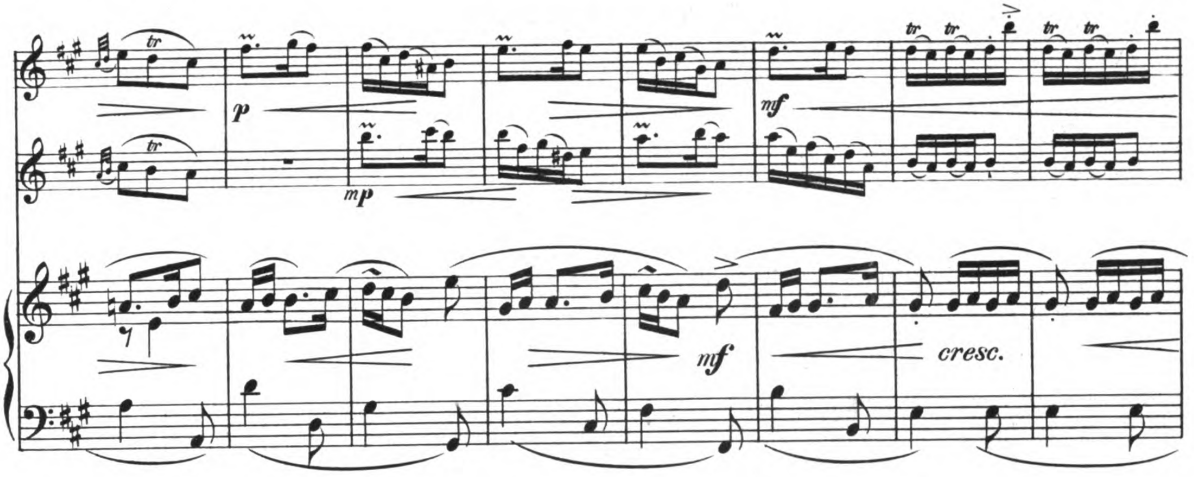
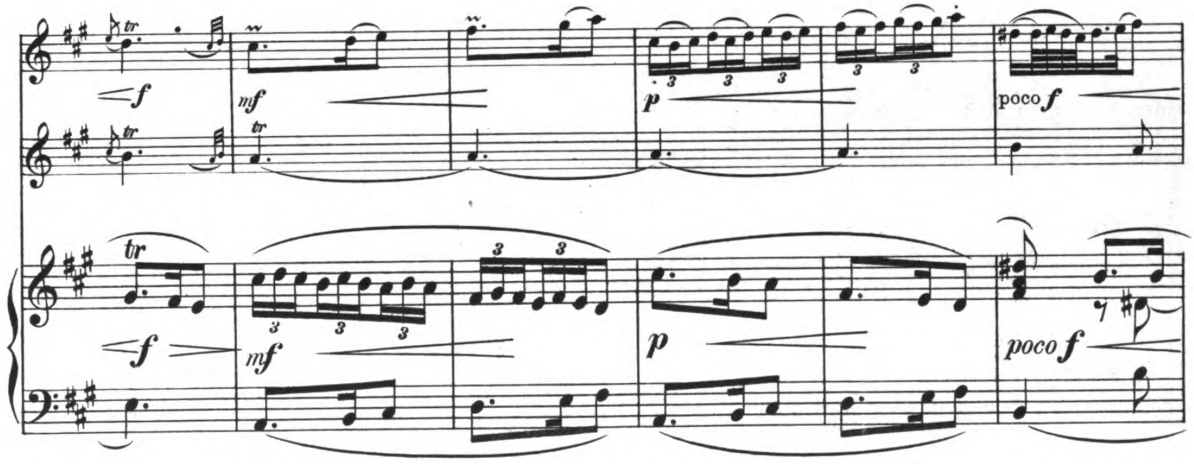
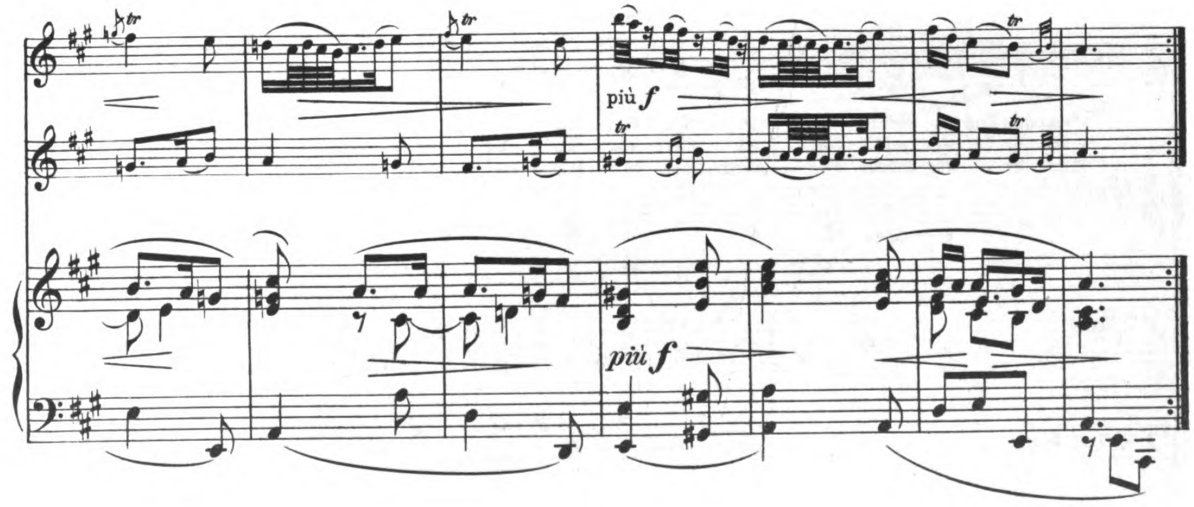
Meiner lieben Mutter gewidmet.

Meinem Kinde.

(Gustav Falke.)

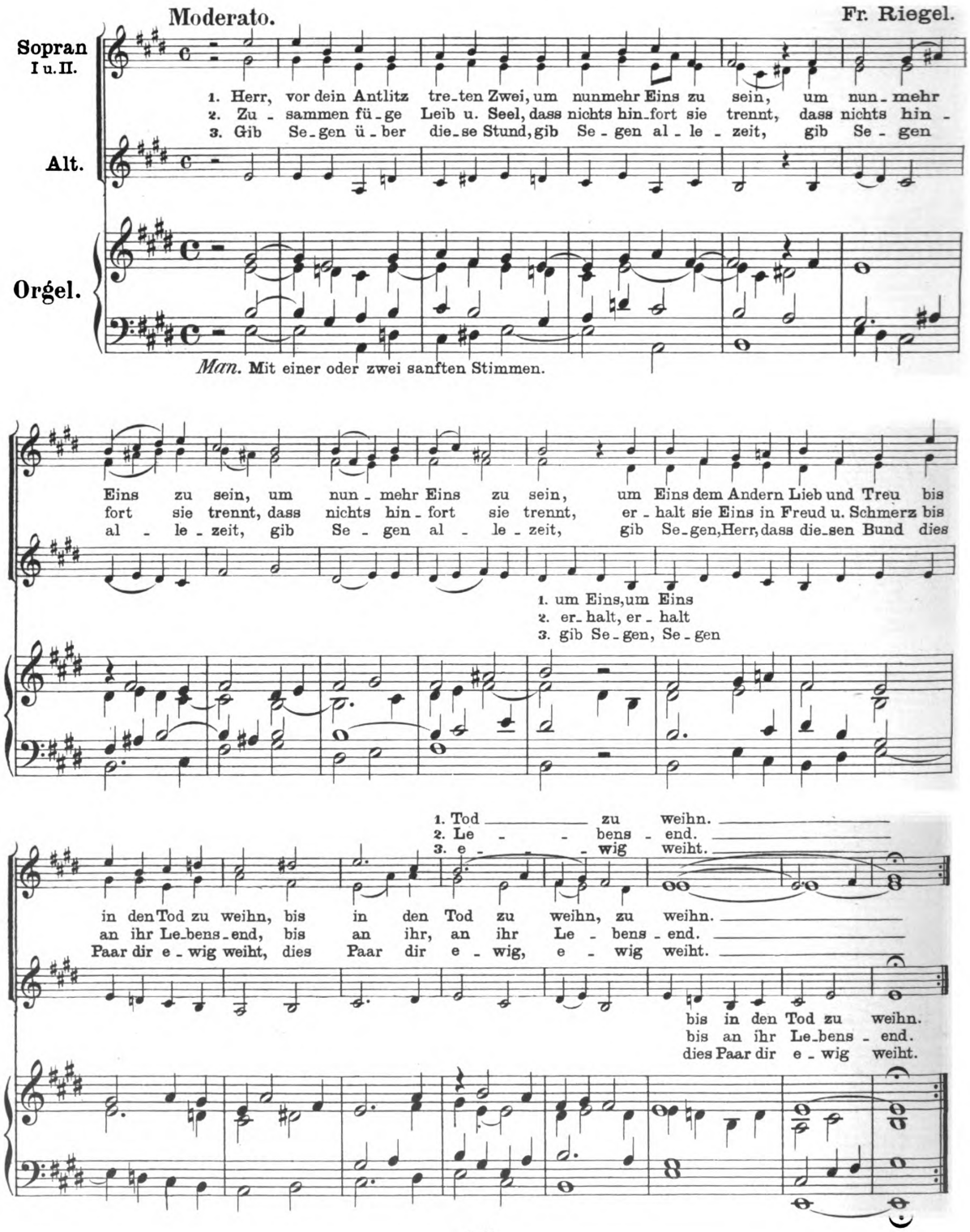
Rudolf Ewald Zingel.

Je - der behut - same
marcato
m.g.
A - - temzug ist ein schwei - fender Him - melsflug, ist ein
Su - - chen weit um - - her, ob nicht
mf
doch ein Stern - lein wär', wo aus

ei - tel Glanz und Licht
Lie - be sich ein
mf
Glücks - kraut bricht,
das sie ge - flü - gelt her - nie - der trägt
p
p
ritard.
a tempo
und dir aufs wei - sse Deck - chen legt.
ritard.
a tempo
di - mi -
- nu - en - do

Trio - Sonate.

Giuseppe Tartini.
Herausgegeben von Dr. Hugo Riemann.

*) Aus der V. Triosonate von Giuseppe Tartini Op. 3.

p
mp
mf
mf
cresc.

f
mf
p
poco f
f
mf
p
poco f

più f
più f

Trauungsgesang.

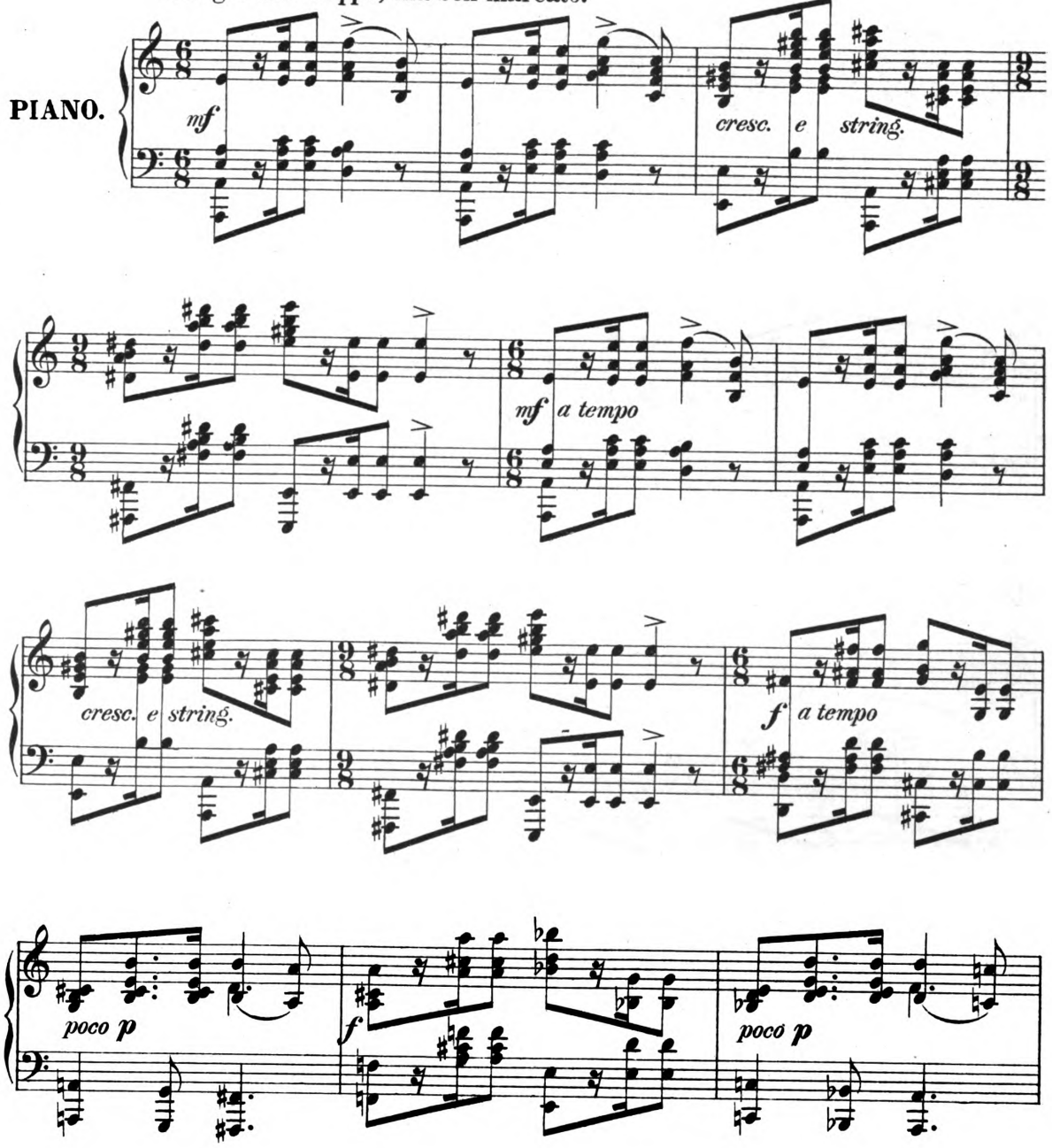
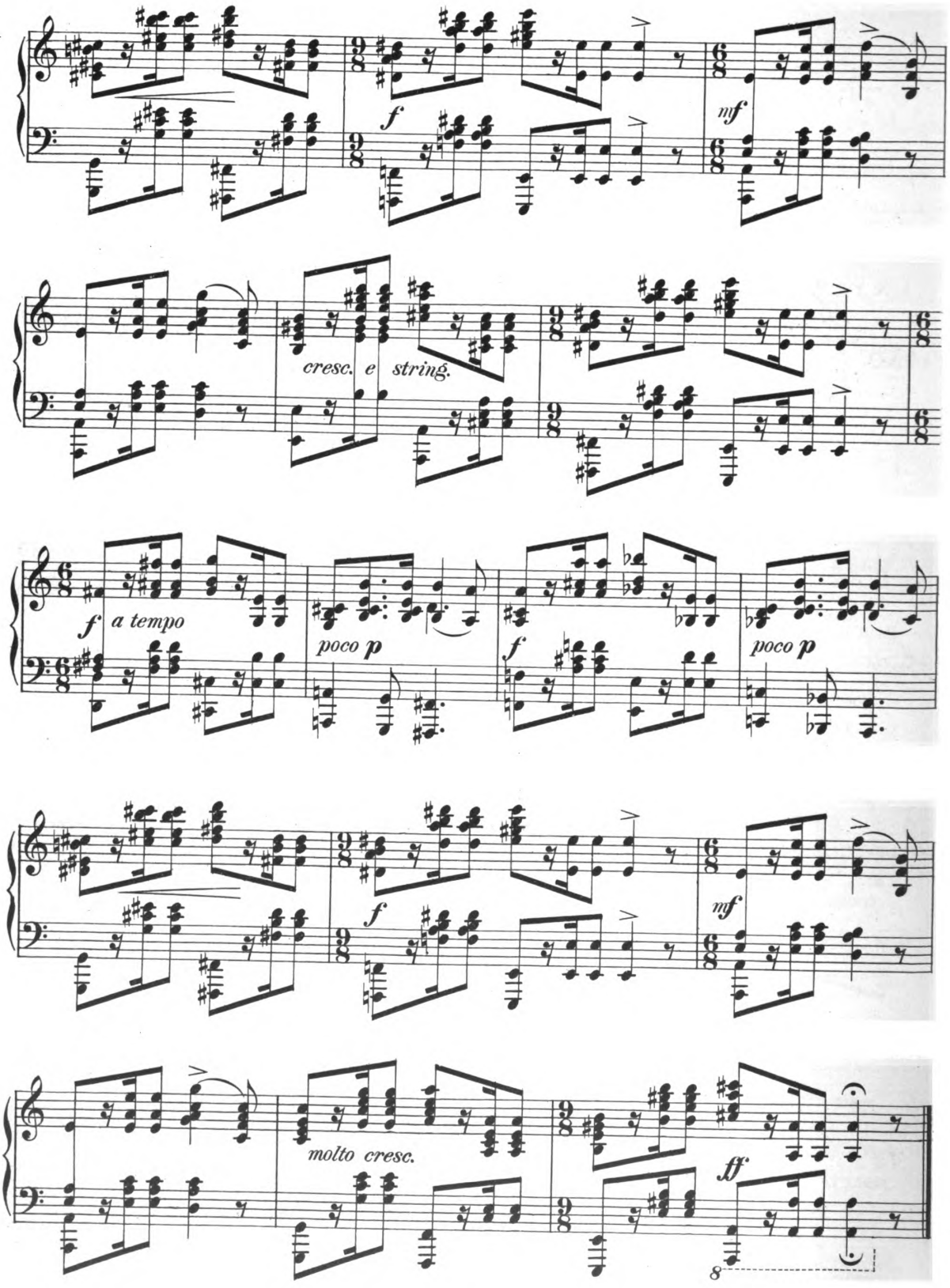
(Vict. v. Strauss.)

Für 3 Frauen- oder Männerstimmen.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Miniaturen.

IV.

Richard Kursch, Op. 18 IV.

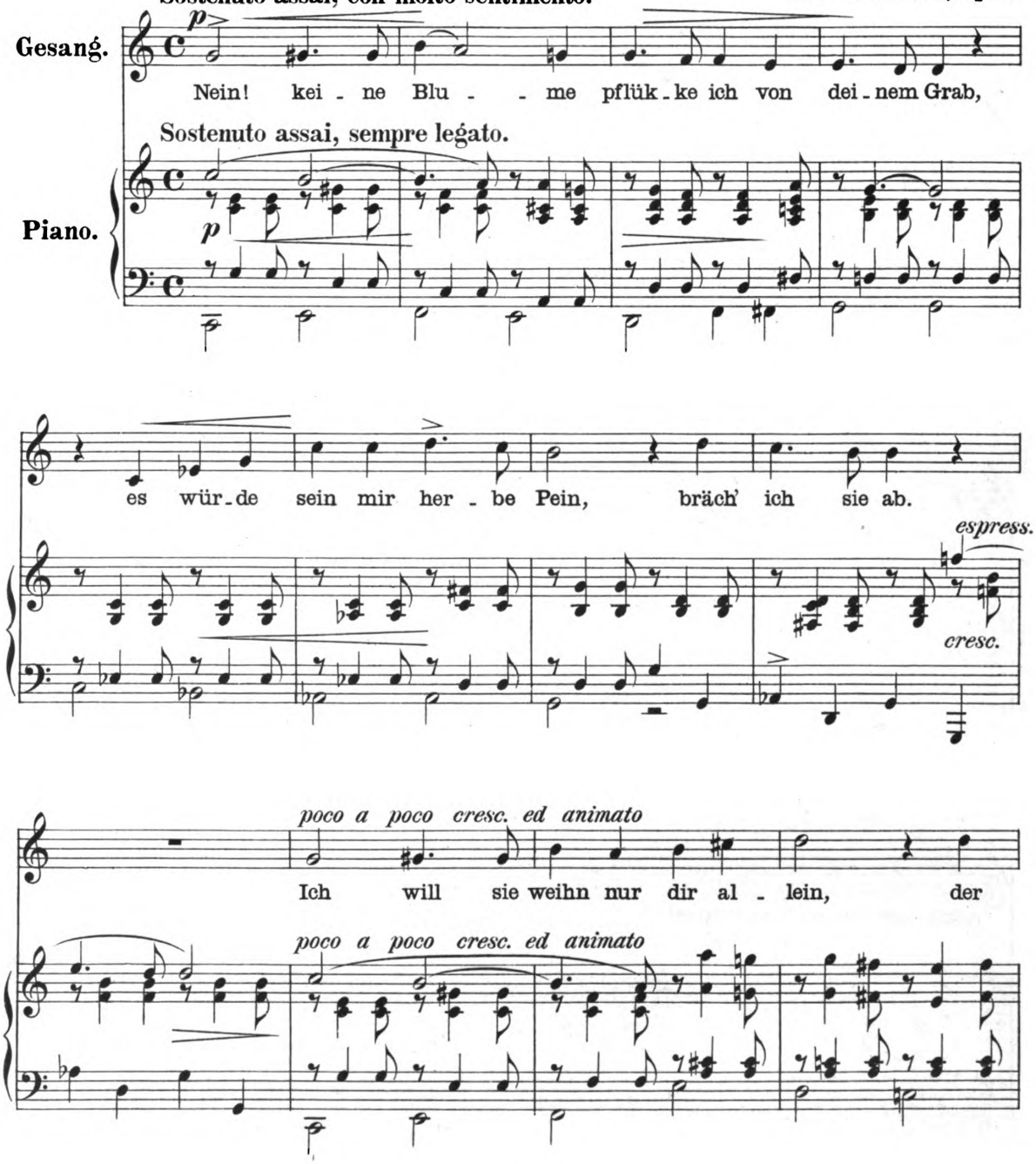
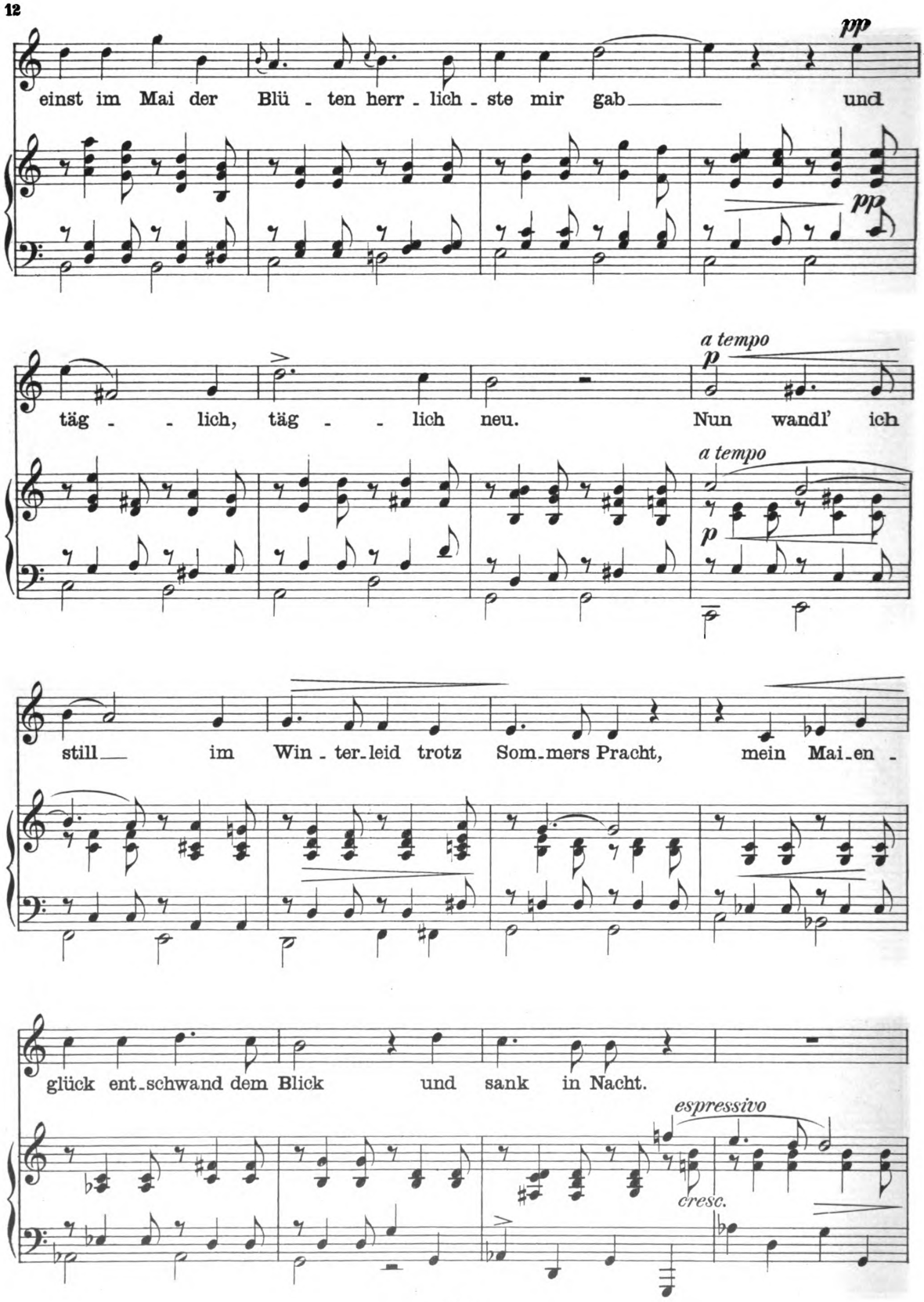
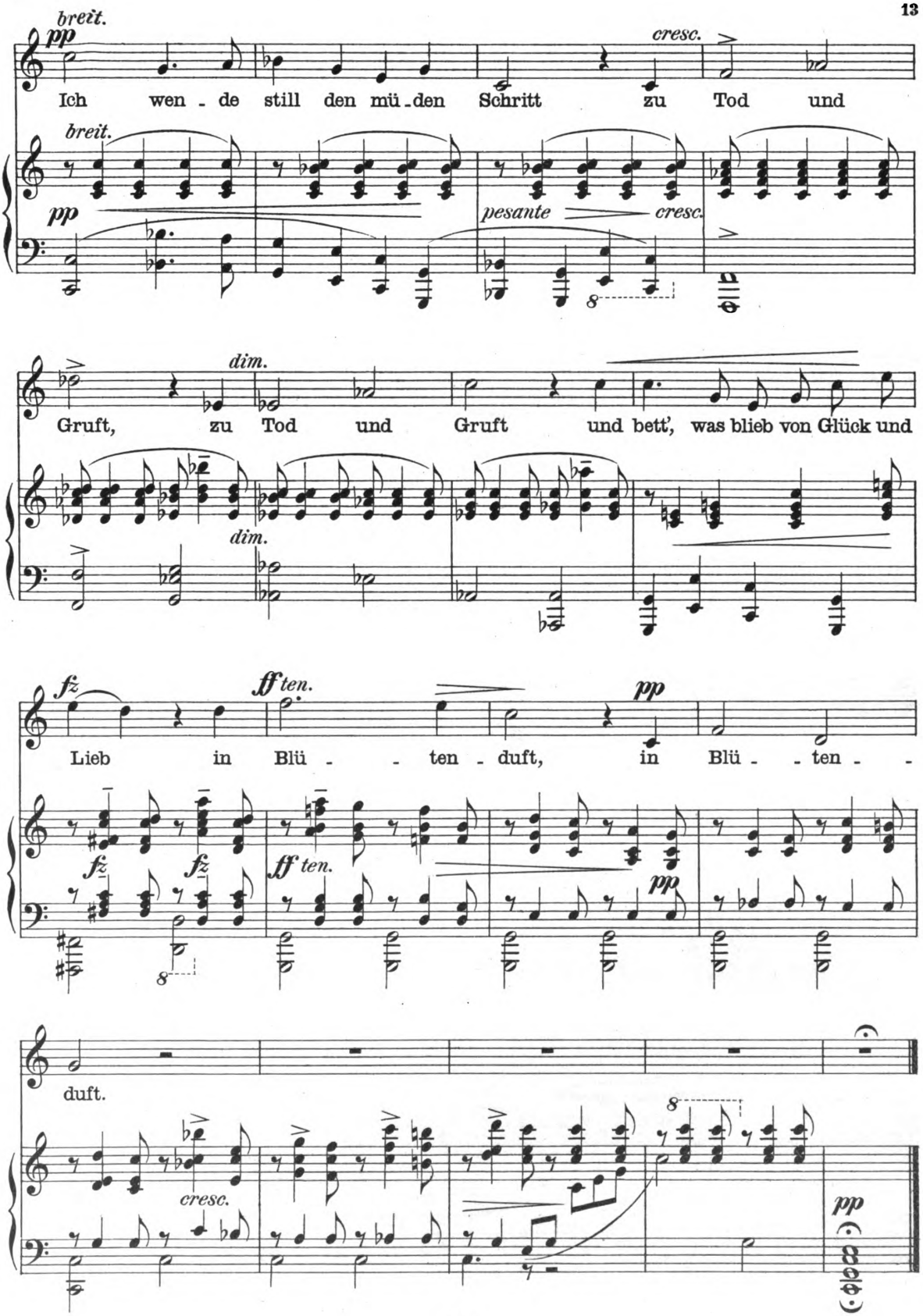
Allegro non troppo, ma ben marcato.

f
mf
cresc. e string.
f a tempo
poco p
f
poco p
f
mf
molto cresc.
ff
8

Meiner lieben Schwester Margarete gewidmet.

Pietas.

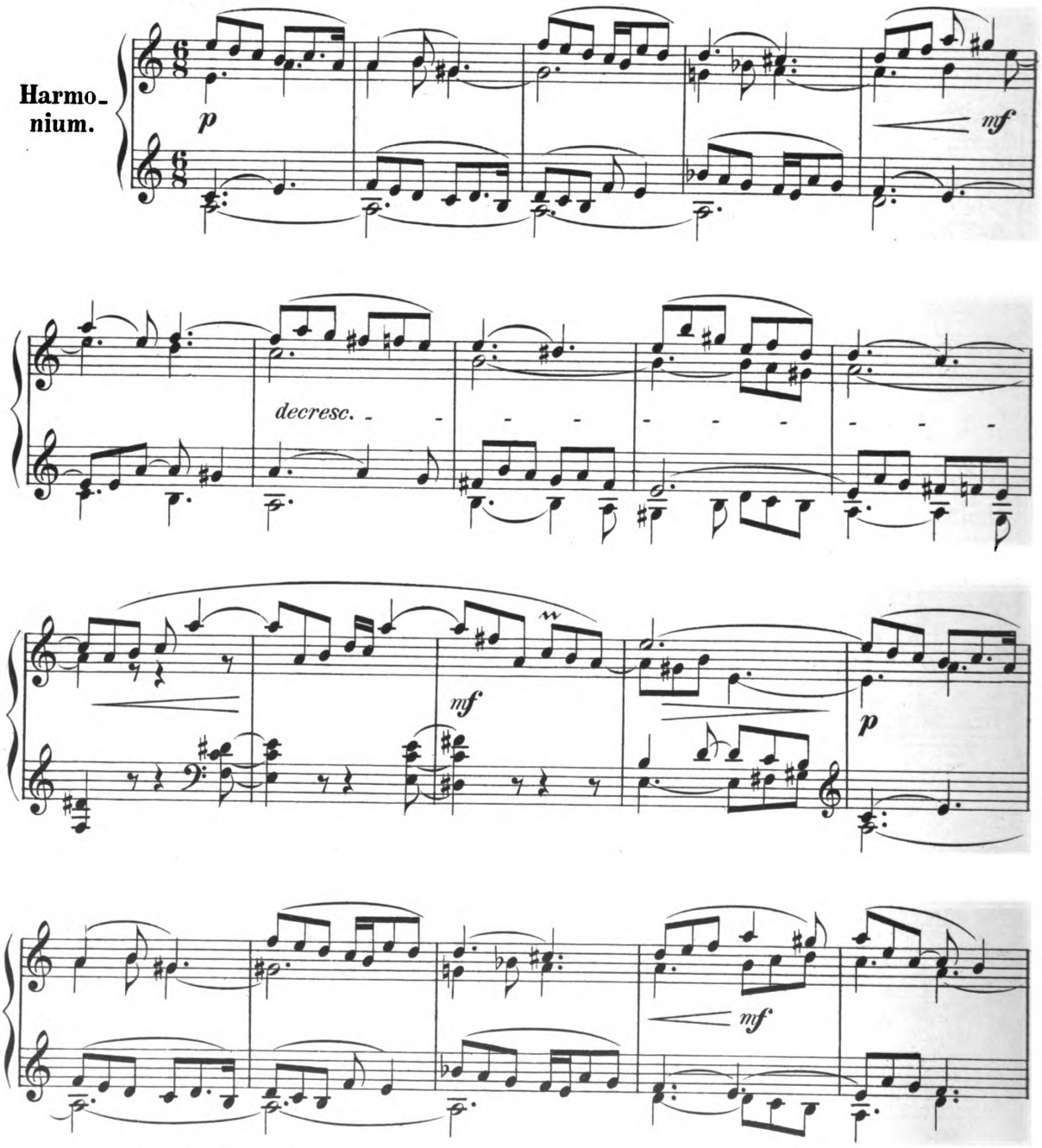
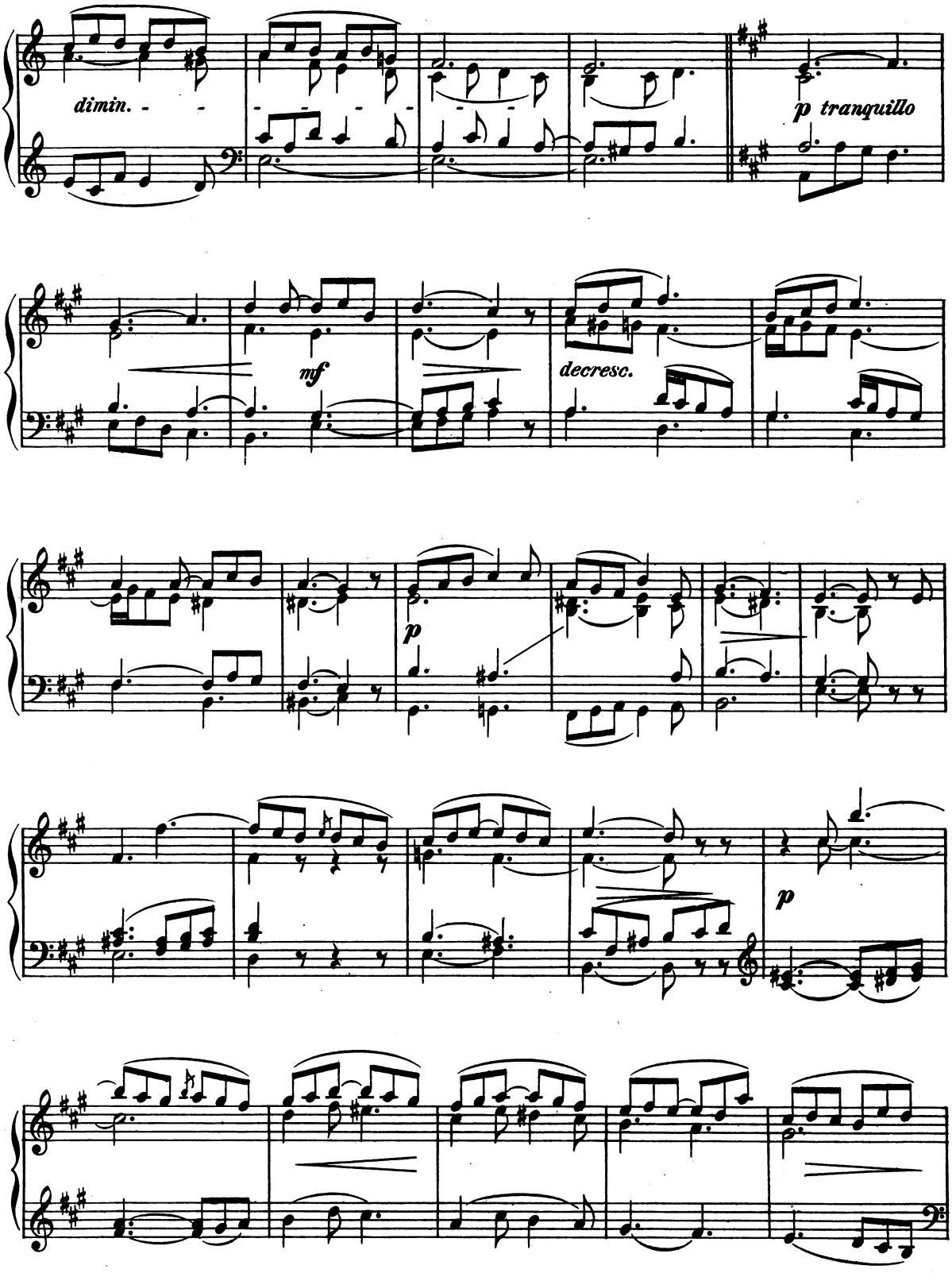
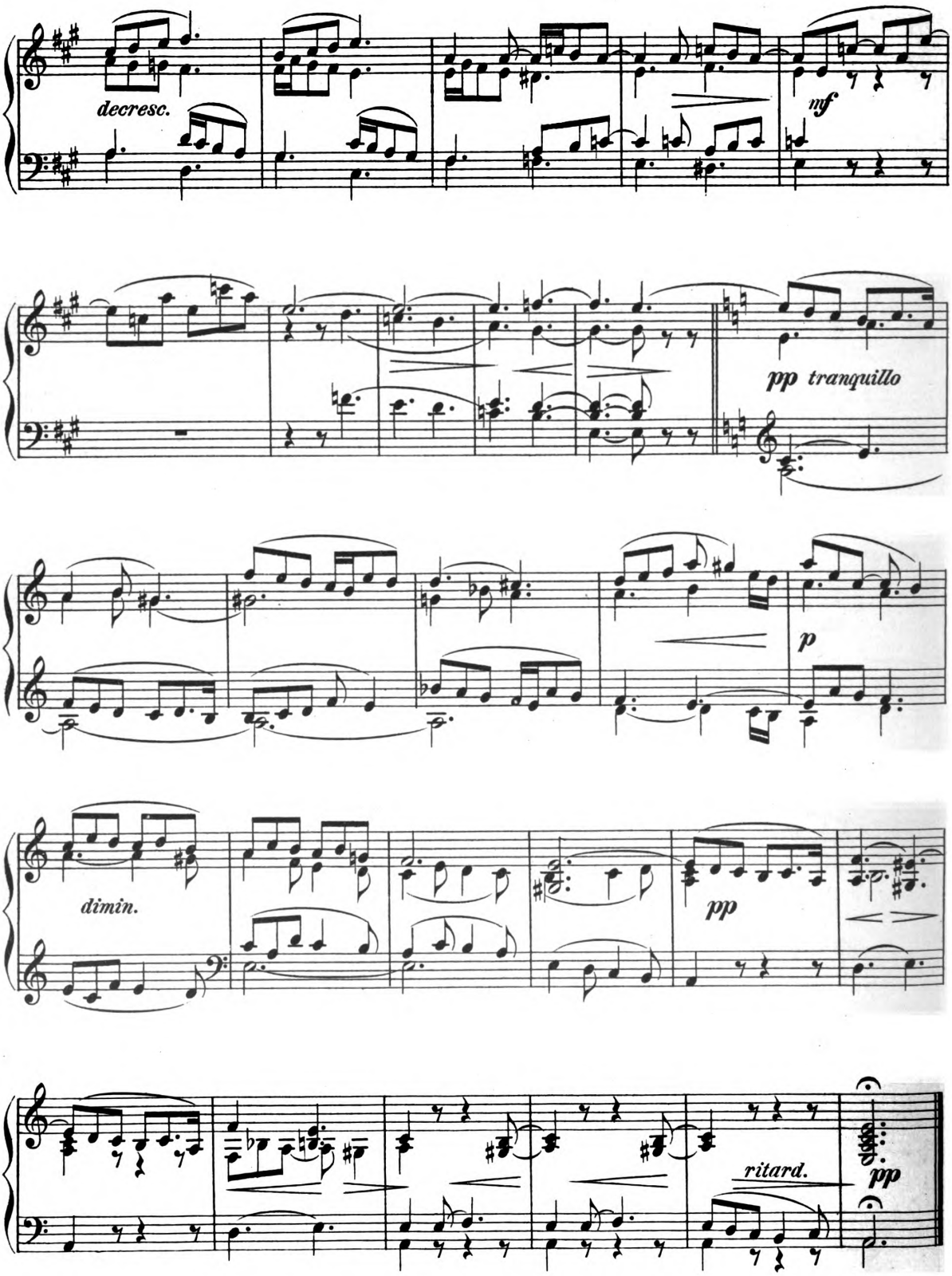
(Amalie Müller-Thiel.)

Sostenuto assai, con molto sentimento.

Karl Balthasar, Op. 11.

pp
einst im Mai der Blü - ten herr - lich - ste mir gab und
pp
a tempo
p
täg - - lich, täg - - lich neu. Nun wandl' ich
a tempo
p
still im Win - ter-leid trotz Som-mers Pracht, mein Mai-en -
glück ent-schwand dem Blick und sank in Nacht.
espressivo
cresc.

breit.
pp
cresc.
Ich wen - de still den mü - den Schritt zu Tod und
breit.
pp
pesante
cresc.
dim.
Gruft, zu Tod und Gruft und bett', was blieb von Glück und
dim.
fz
ff ten.
pp
Lieb in Blü - - ten - duft, in Blü - - ten - -
fz
fz
ff ten.
pp
duft.
cresc.
pp

Elegie.*)

Andantino.

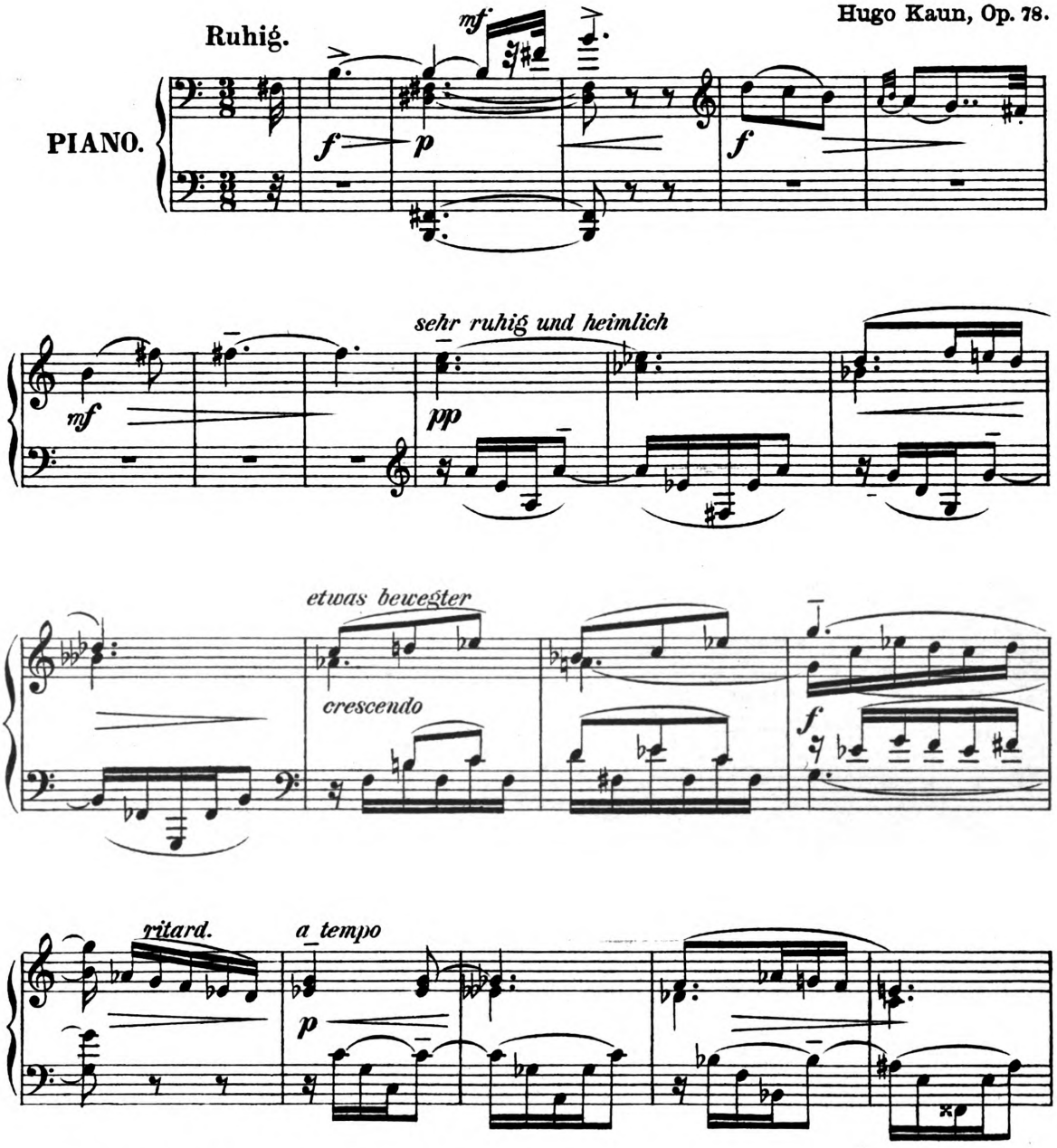
Camillo Schumann, Op. 30 IV.

*) Aus der Suite für Harmonium.

dimin. - - -
p tranquillo
mf
decresc.
p
p

decresc.
mf
pp tranquillo
p
dimin.
pp
ritard.
pp

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

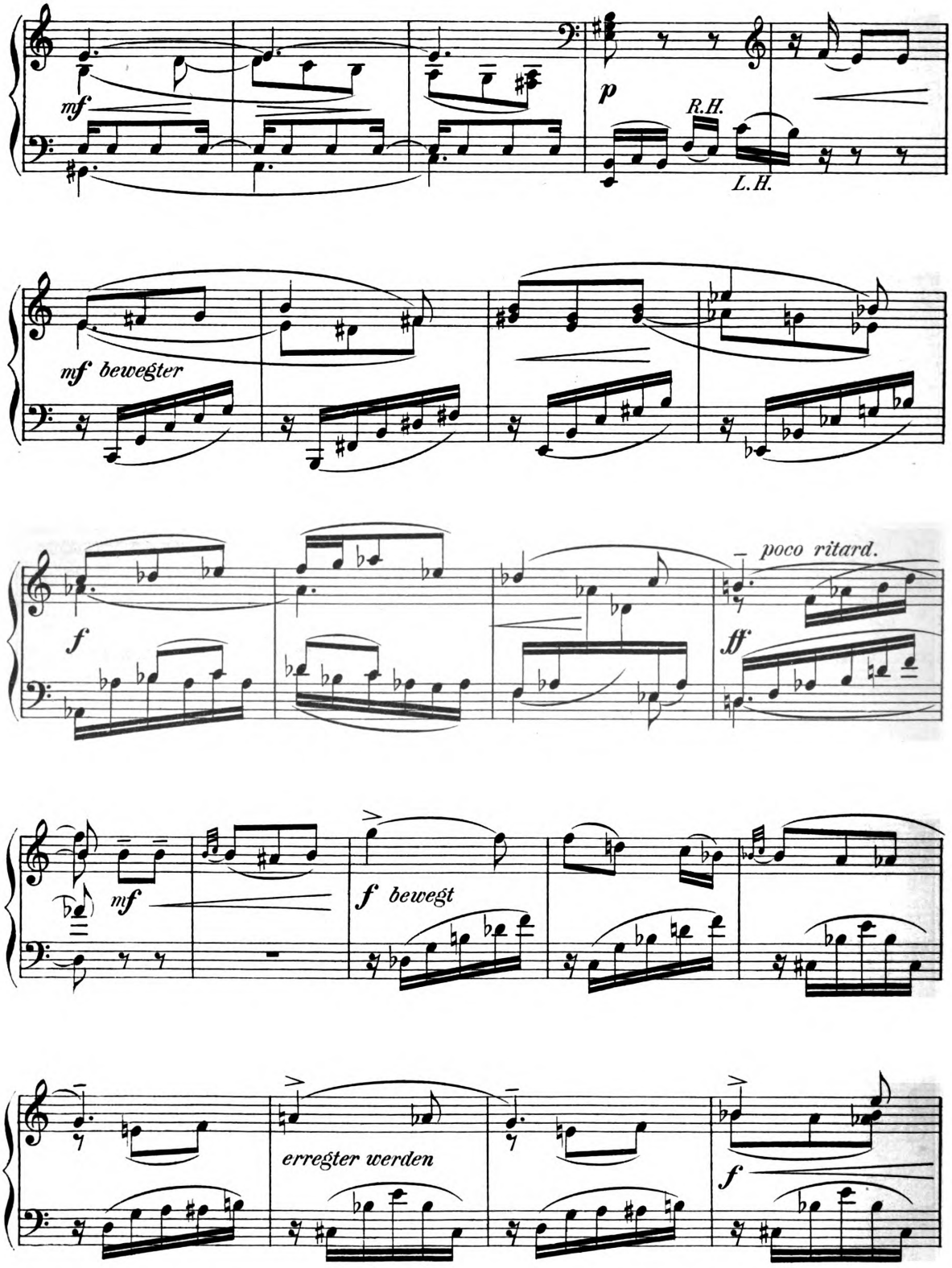
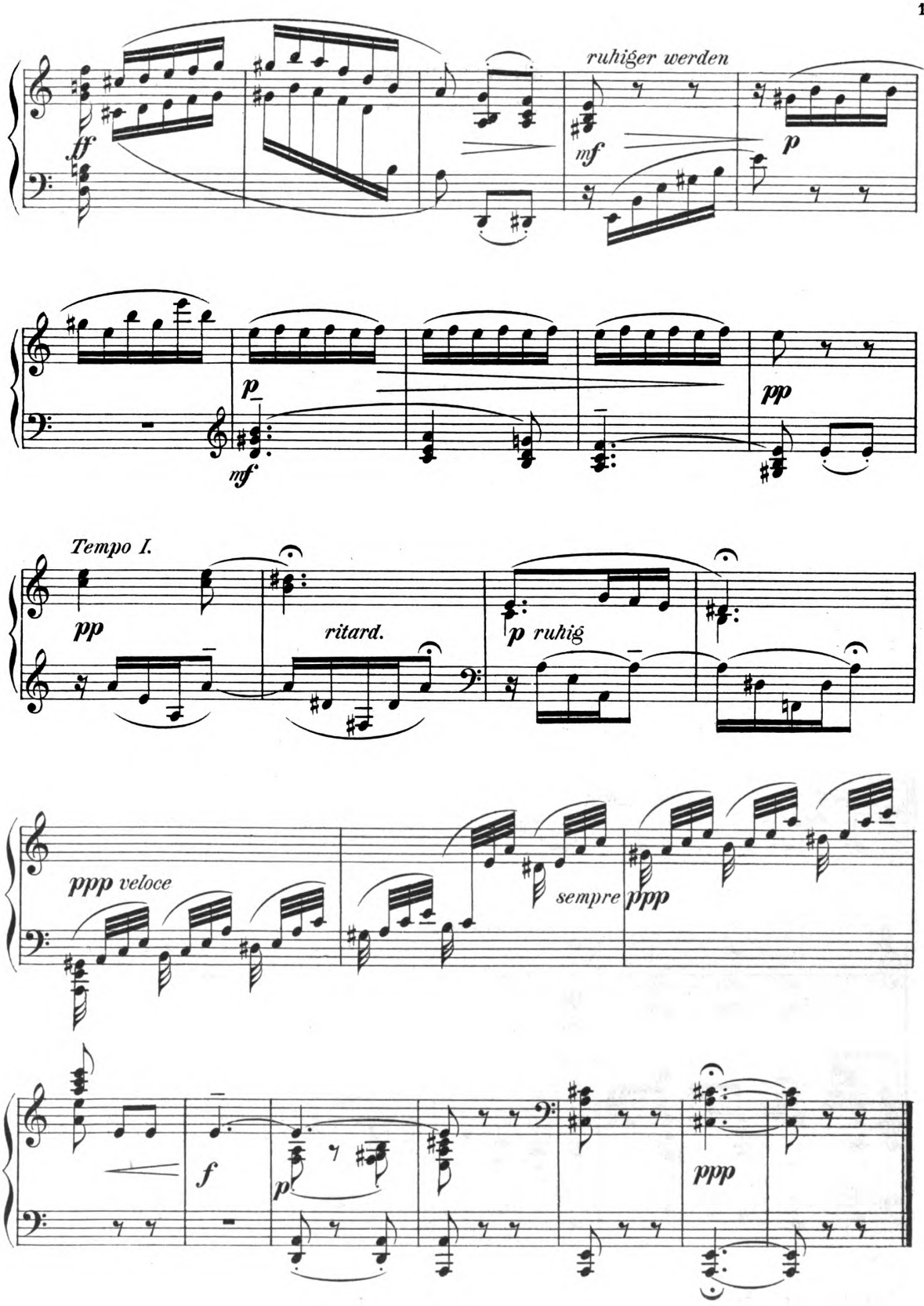
Waldesgespräche.

I.

Hugo Kaun, Op. 78.

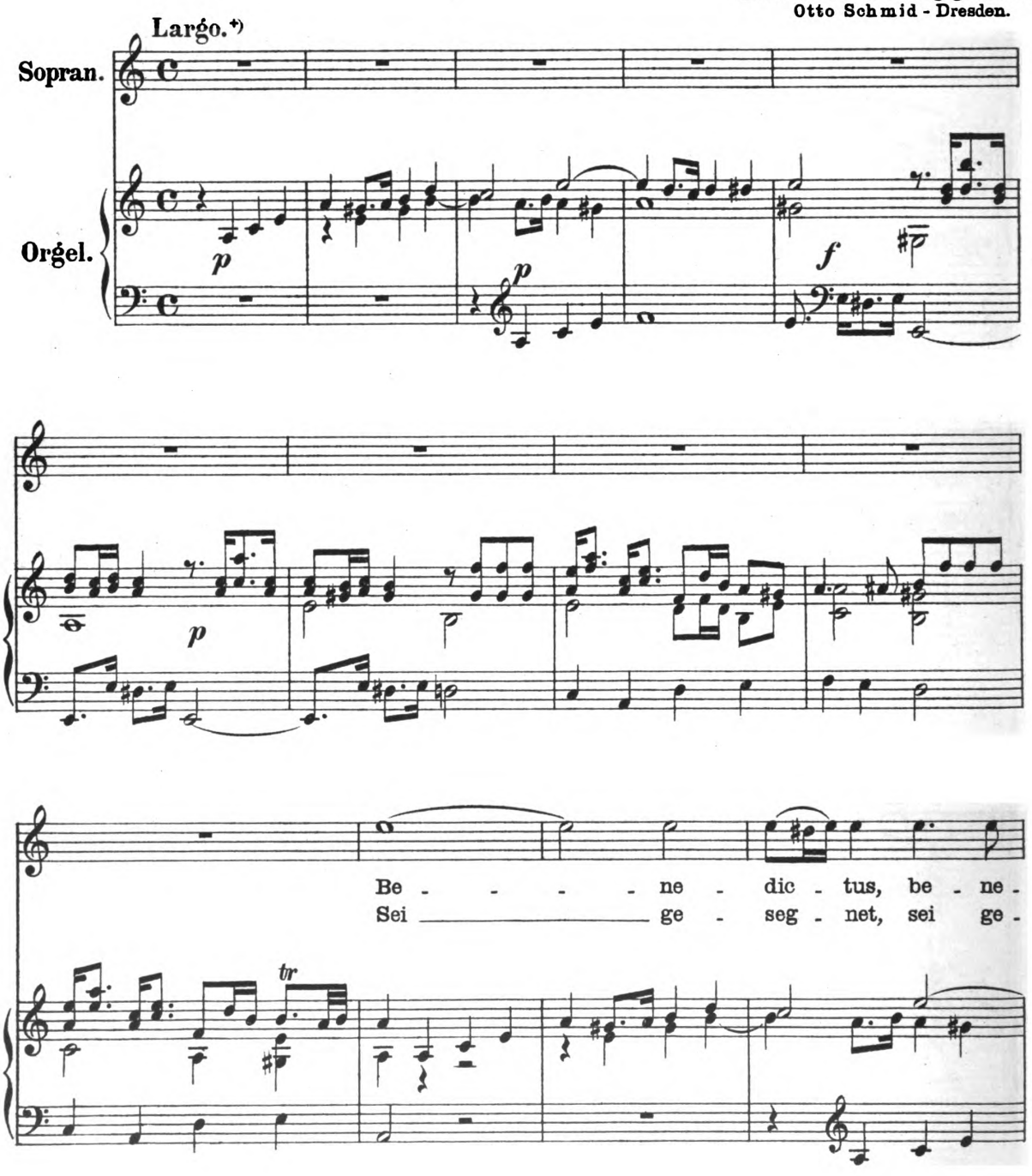
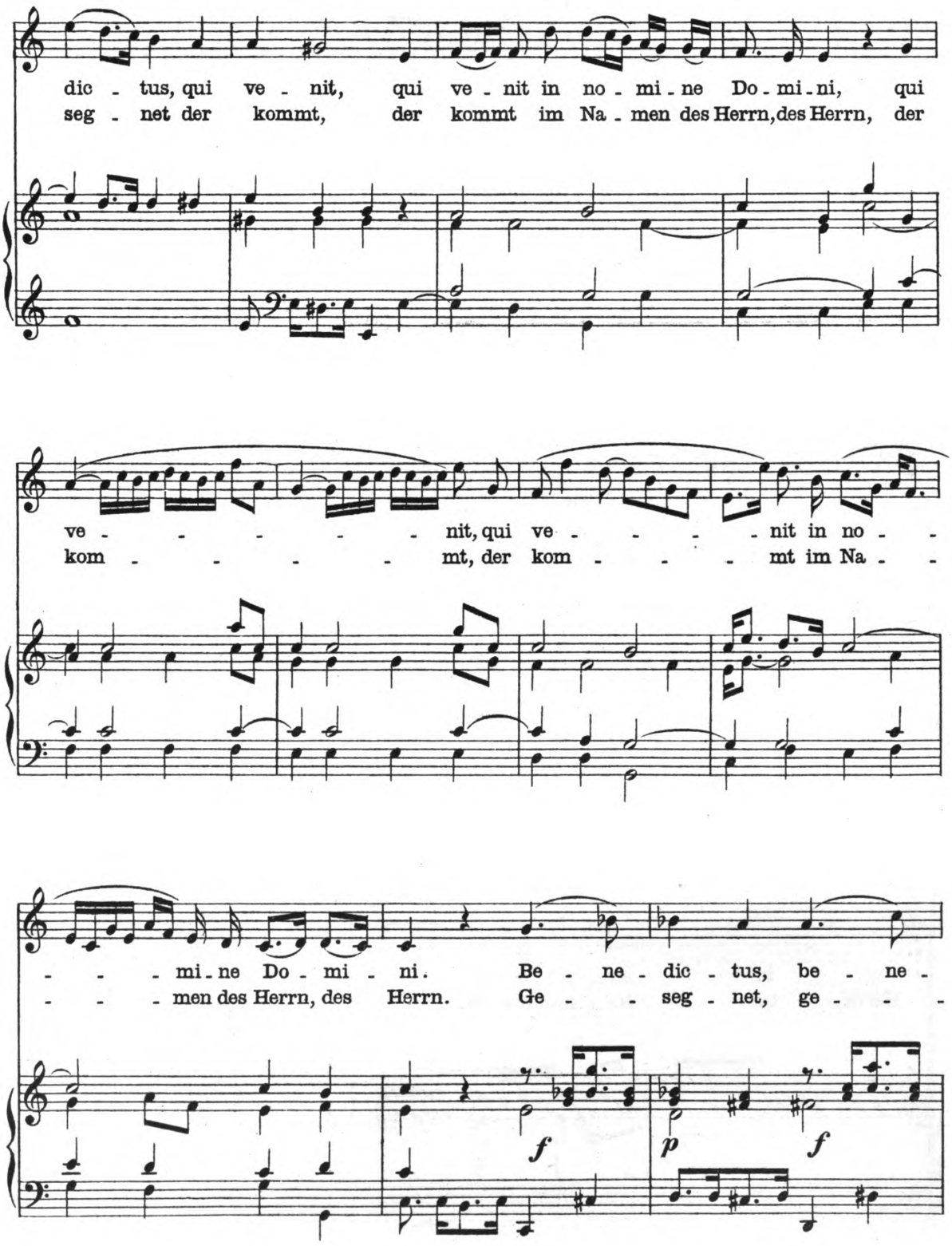
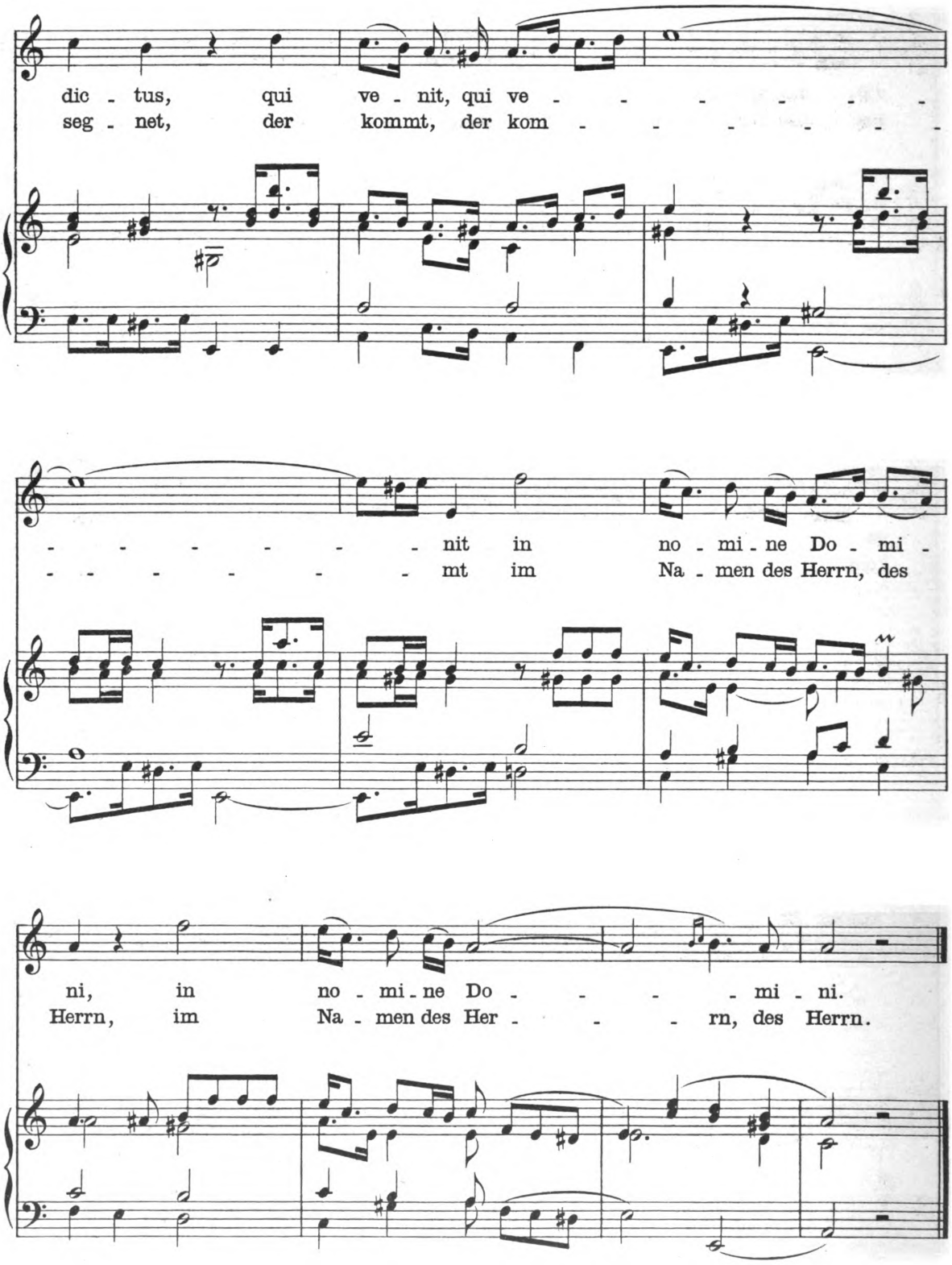


Copyright 1907 by Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. Aufführungsrecht vorbehalten.

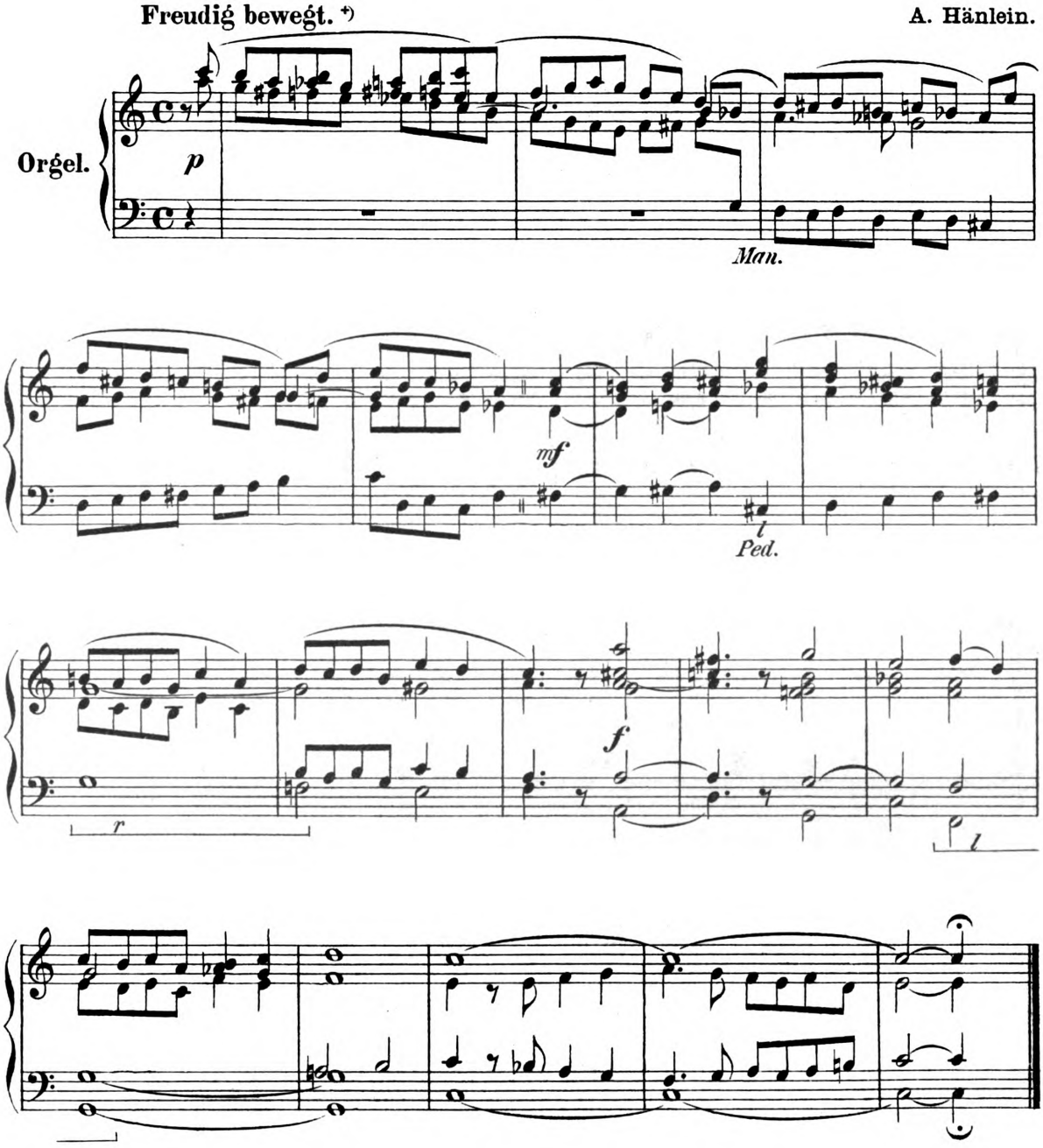

mf
p
R.H.
L.H.
mf bewegter
f
poco ritard.
ff
mf
f bewegt
erregter werden
f

ruhiger werden
ff
mf
p
p
mf
pp
Tempo I.
pp
ritard.
p ruhig
ppp veloce
sempre ppp
f
p
ppp

Benedictus

aus dem Requiem von Jomelli.

Bearbeitet und herausgegeben von
Otto Schmid - Dresden.

*) Originaltonart: Es-dur.

dic - tus, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui
seg - net der kommt, der kommt im Na - men des Herrn, des Herrn, der
ve - - - - - - nit, qui ve - - - - nit in no - -
kom - - - - - - mt, der kom - - - - mt im Na - -
- - - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - dic - tus, be - ne -
- - - men des Herrn, des Herrn. Ge - - - seg - net, ge - - -
f
p
f

dic - tus, qui ve - nit, qui ve - - - - - - - -
seg - net, der kommt, der kom - - - - - - - -
- - - - - - - - nit in no - mi - ne Do - mi -
- - - - - - - - mt im Na - men des Herrn, des
ni, in no - mi - ne Do - - - - mi - ni.
Herrn, im Na - men des Her - - - rn, des Herrn.

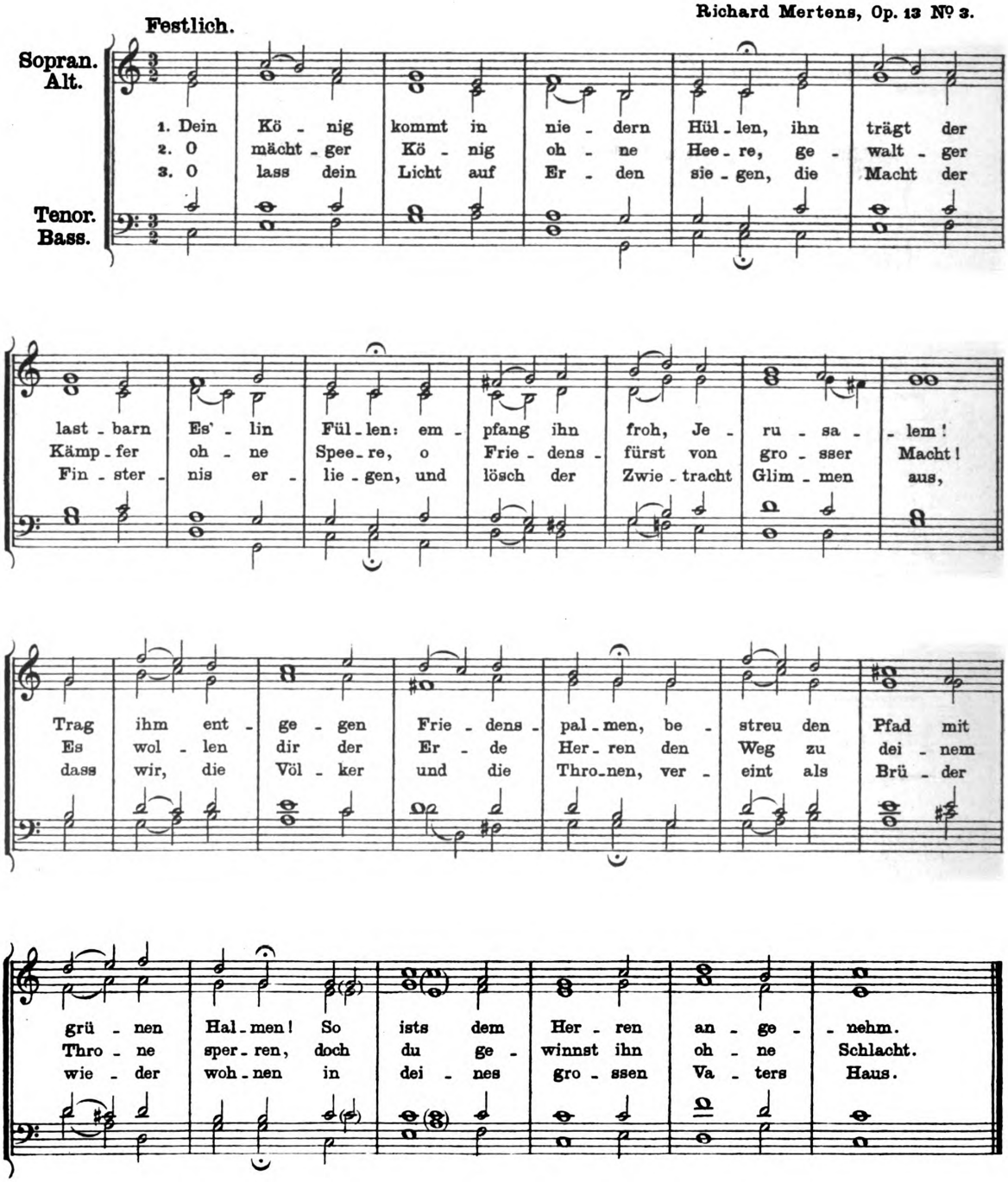
Choralvorspiel

zu: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her."

*) Zart beginnend und nach und nach stärker werdend.

Dein König kommt in niedern Hüllen.

(Rückert.)

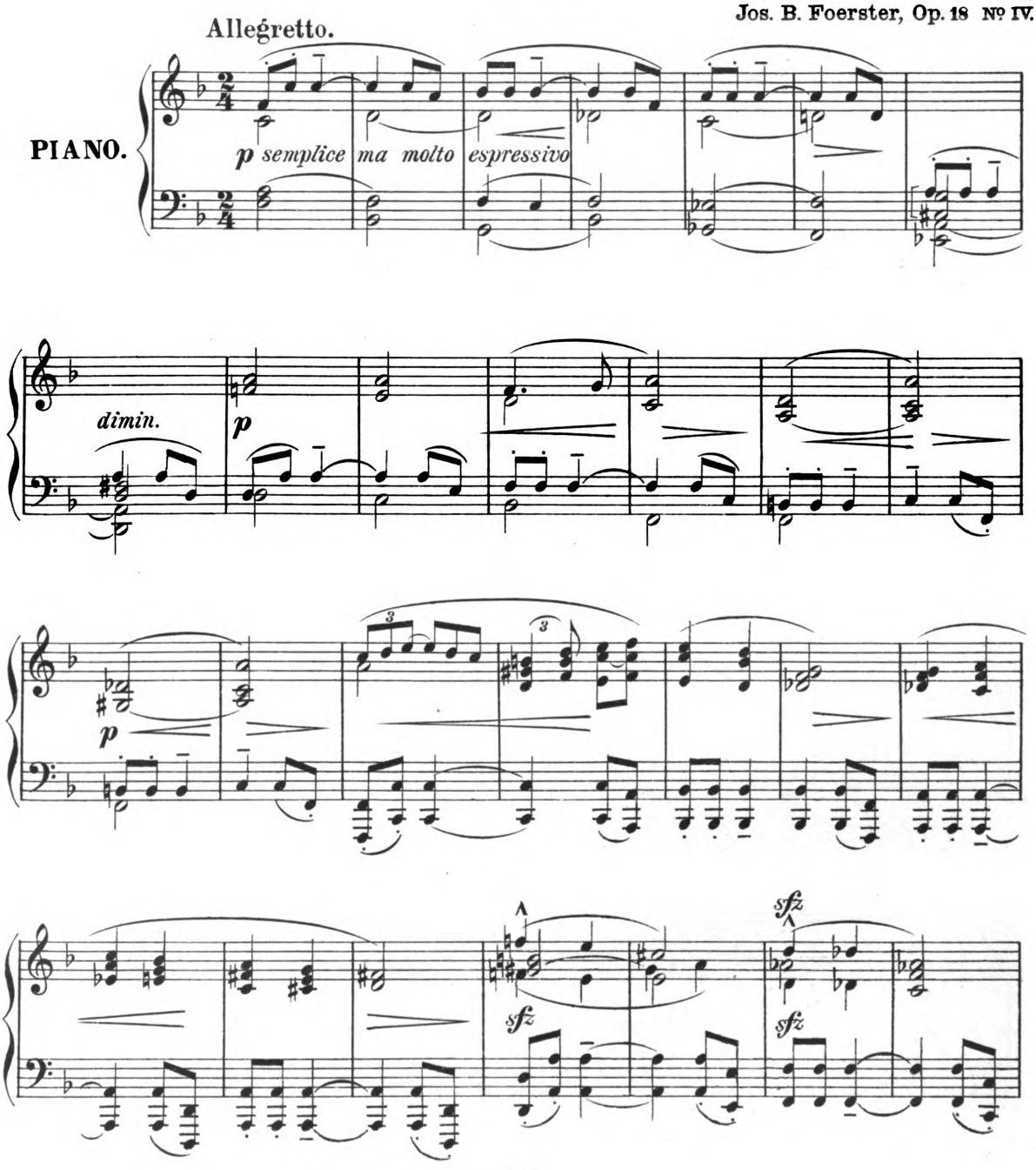
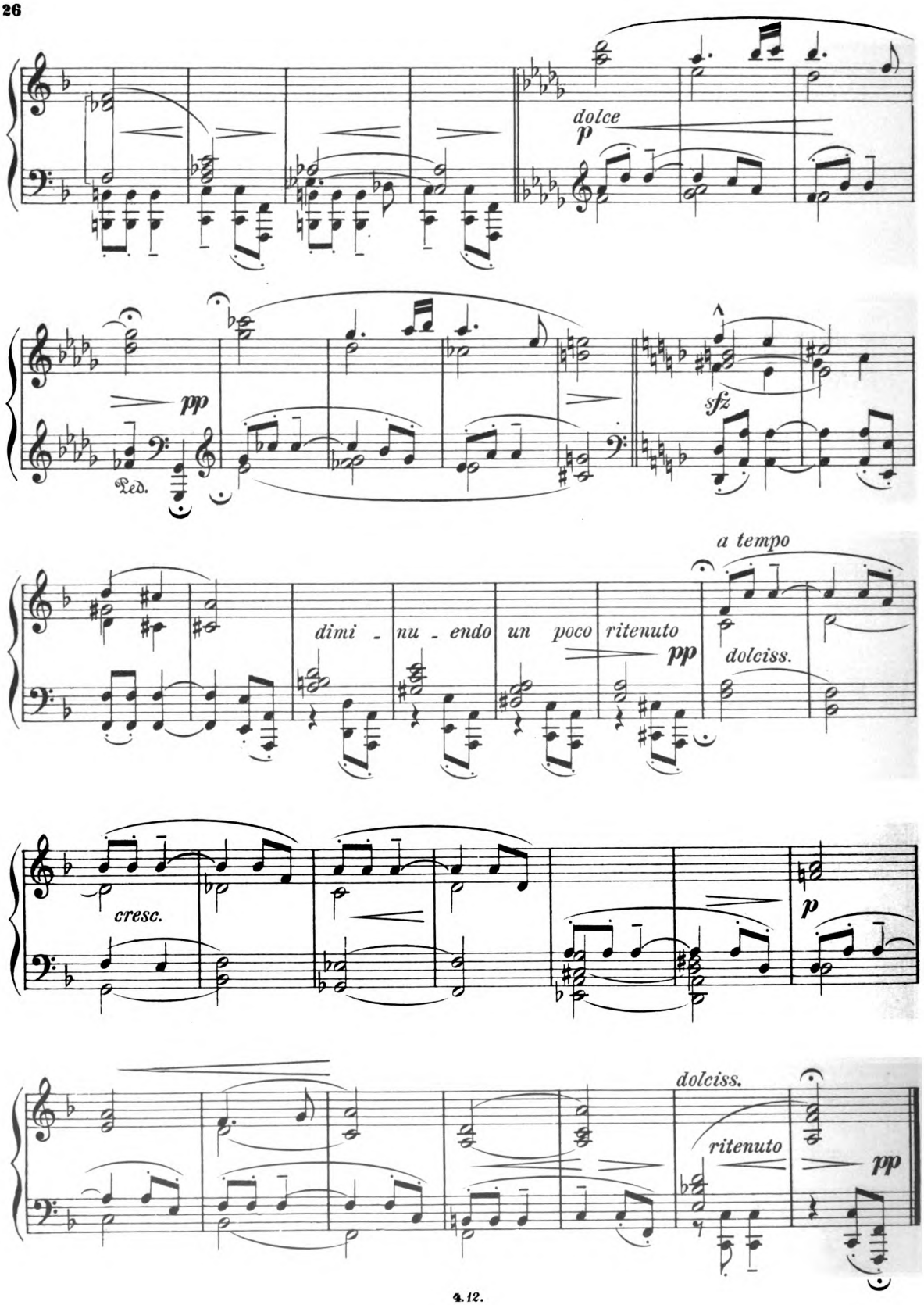
Richard Mertens, Op. 13 № 3.



Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

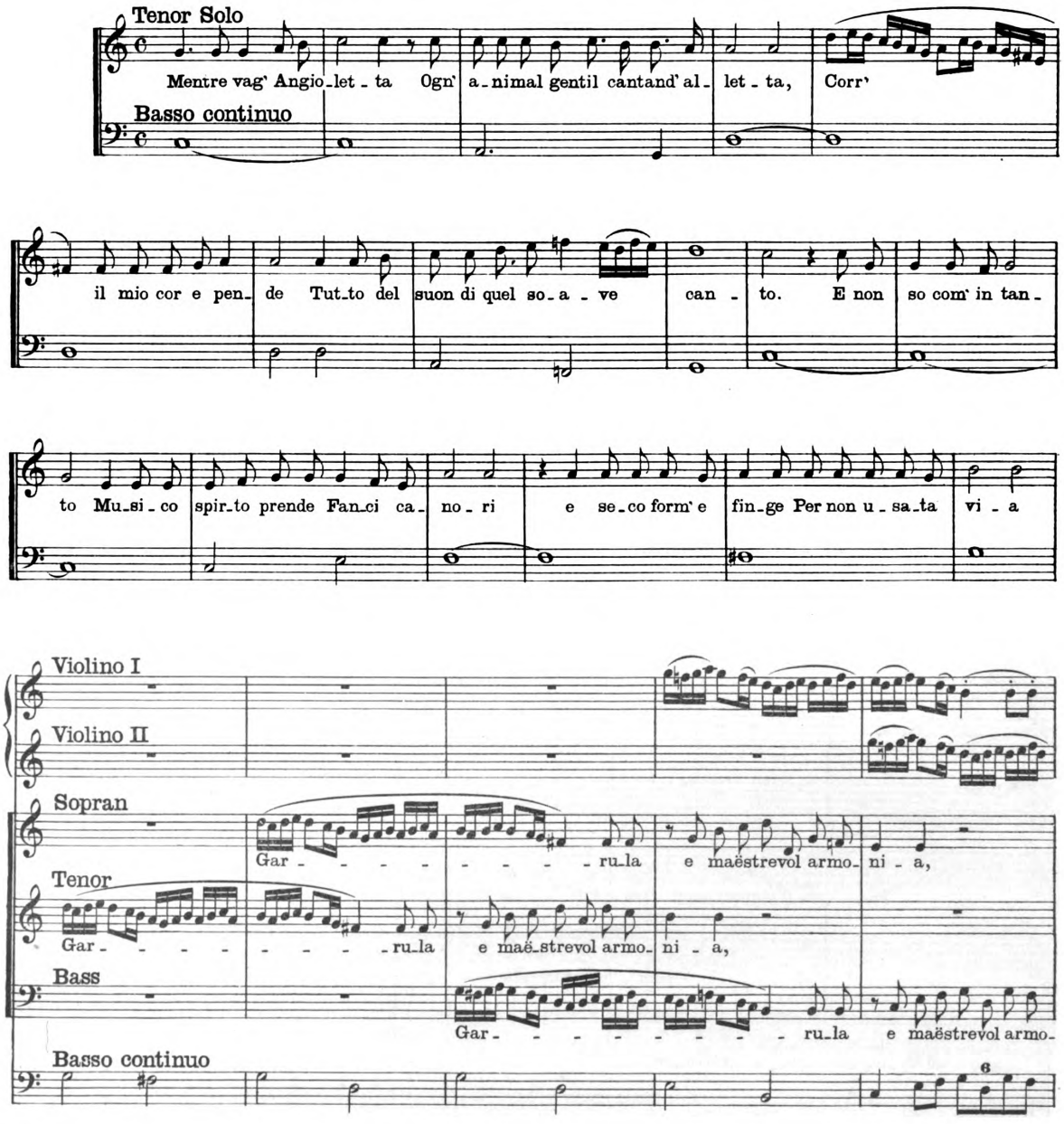
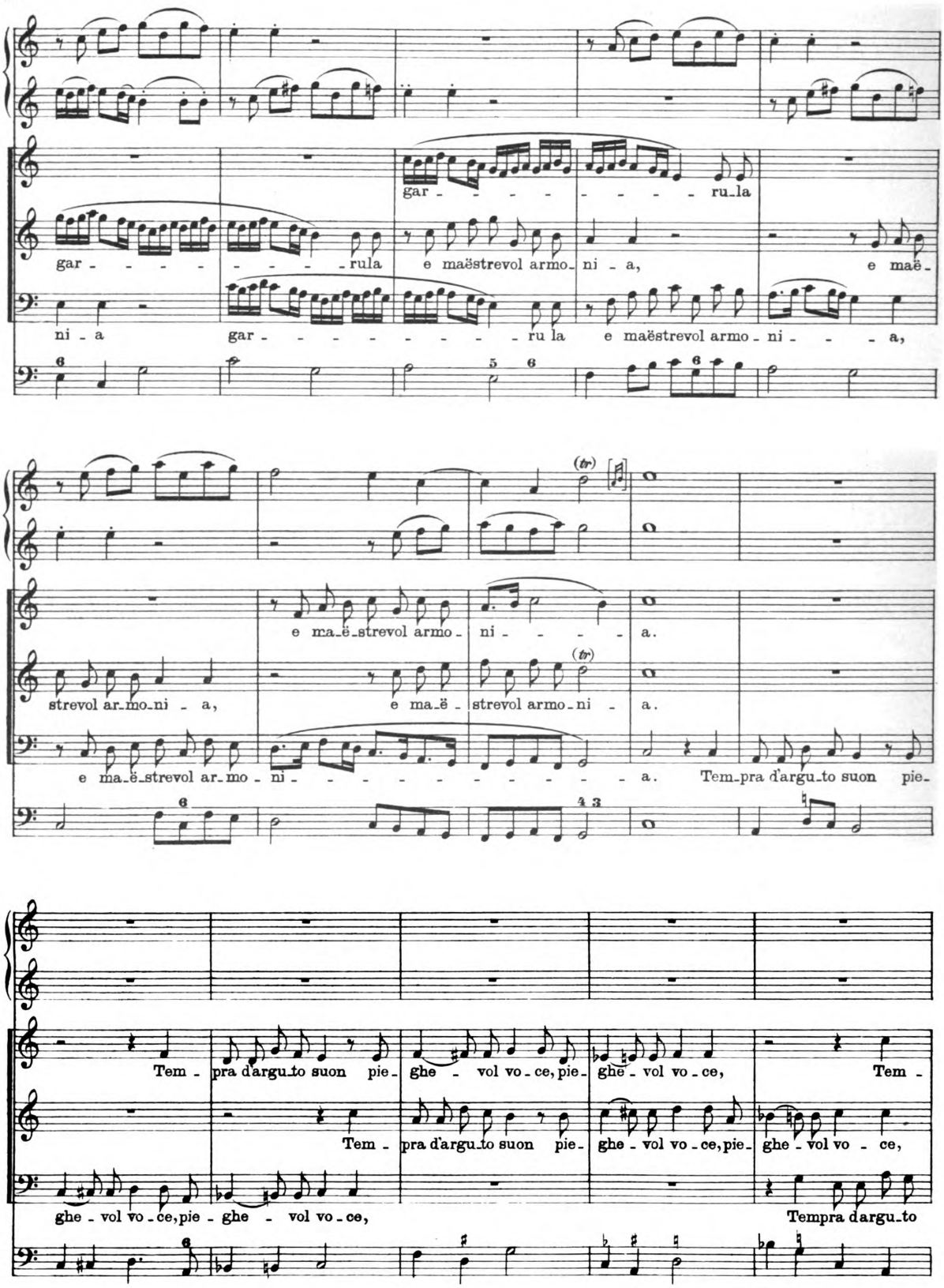
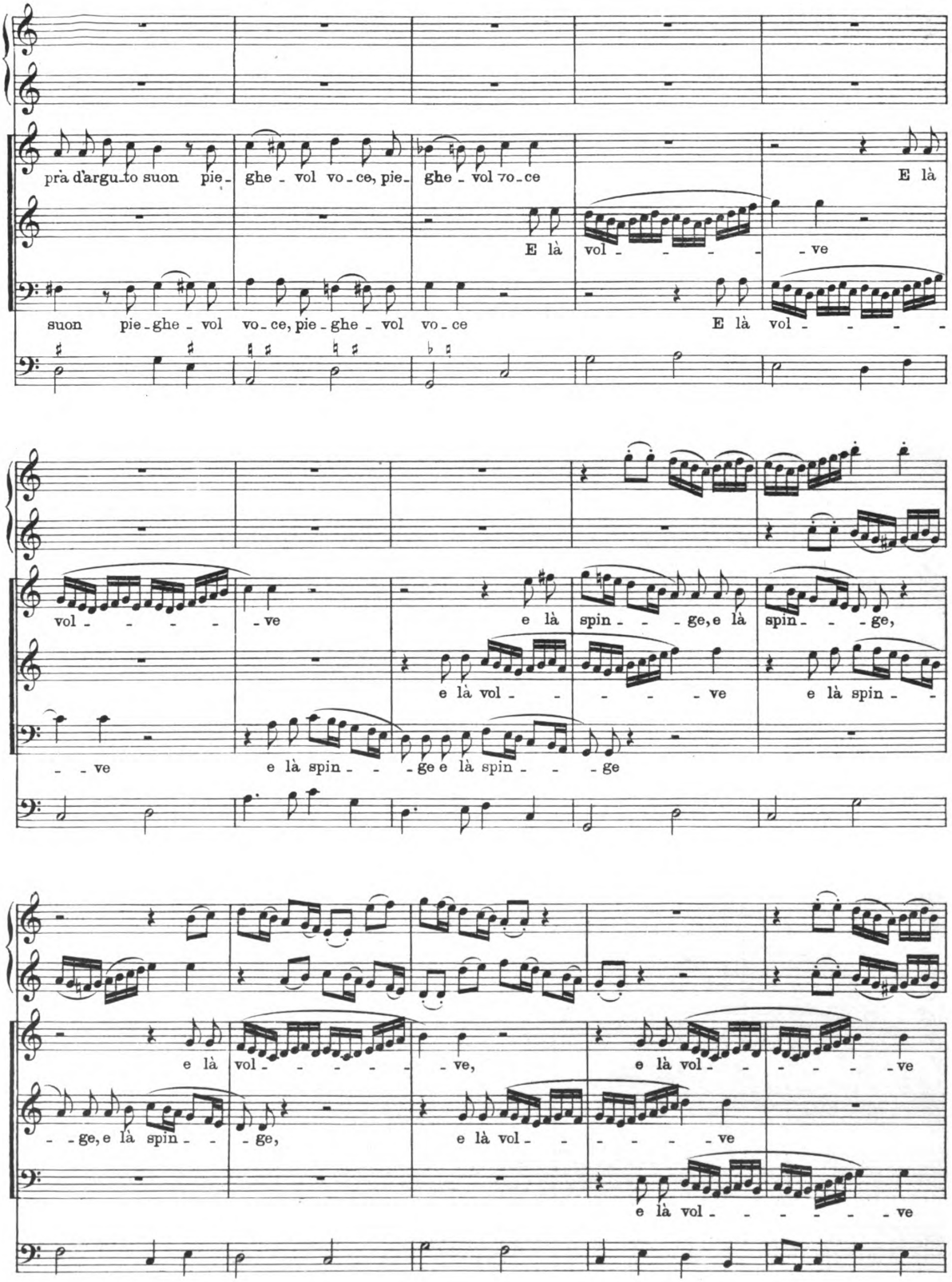
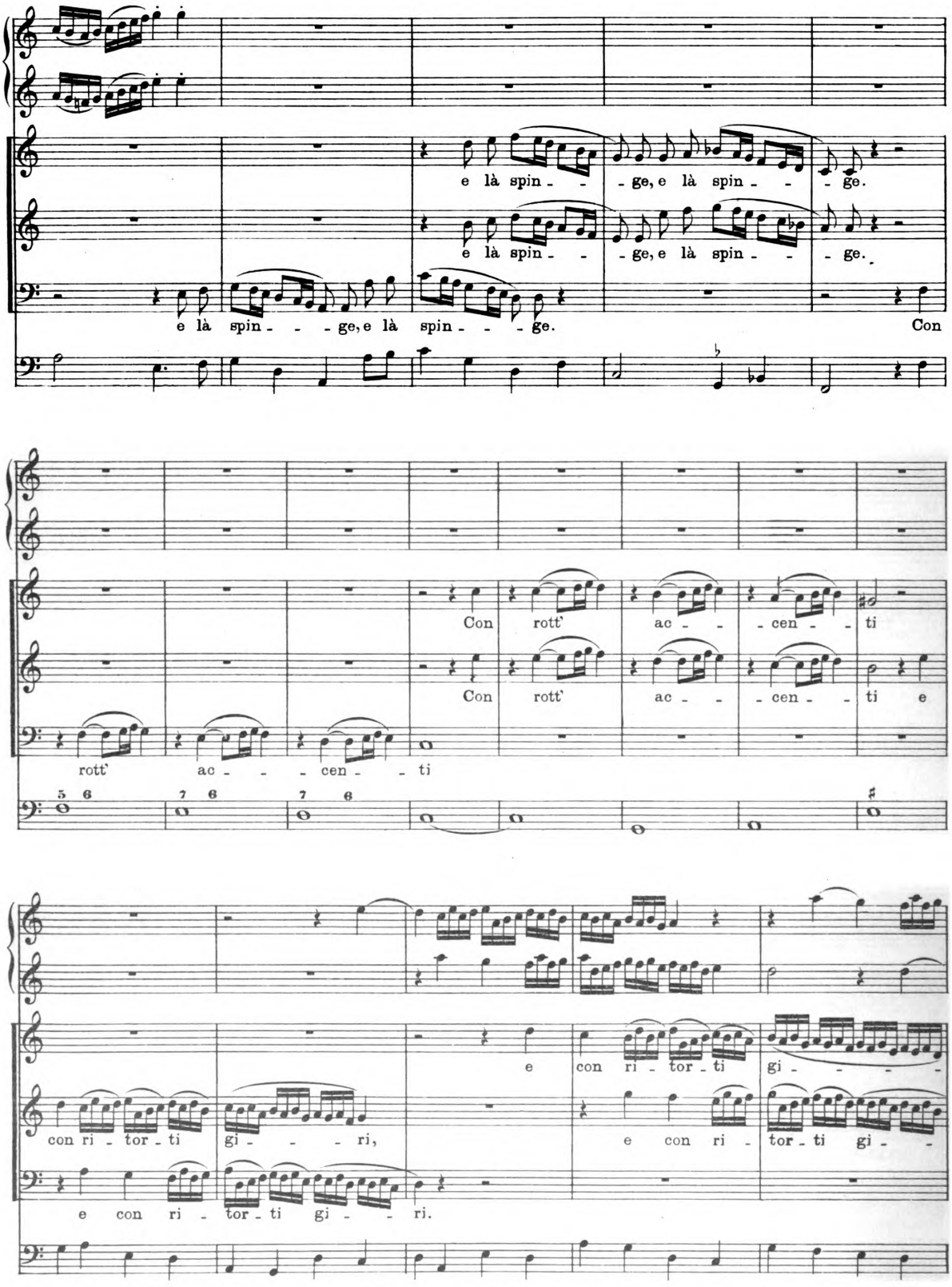
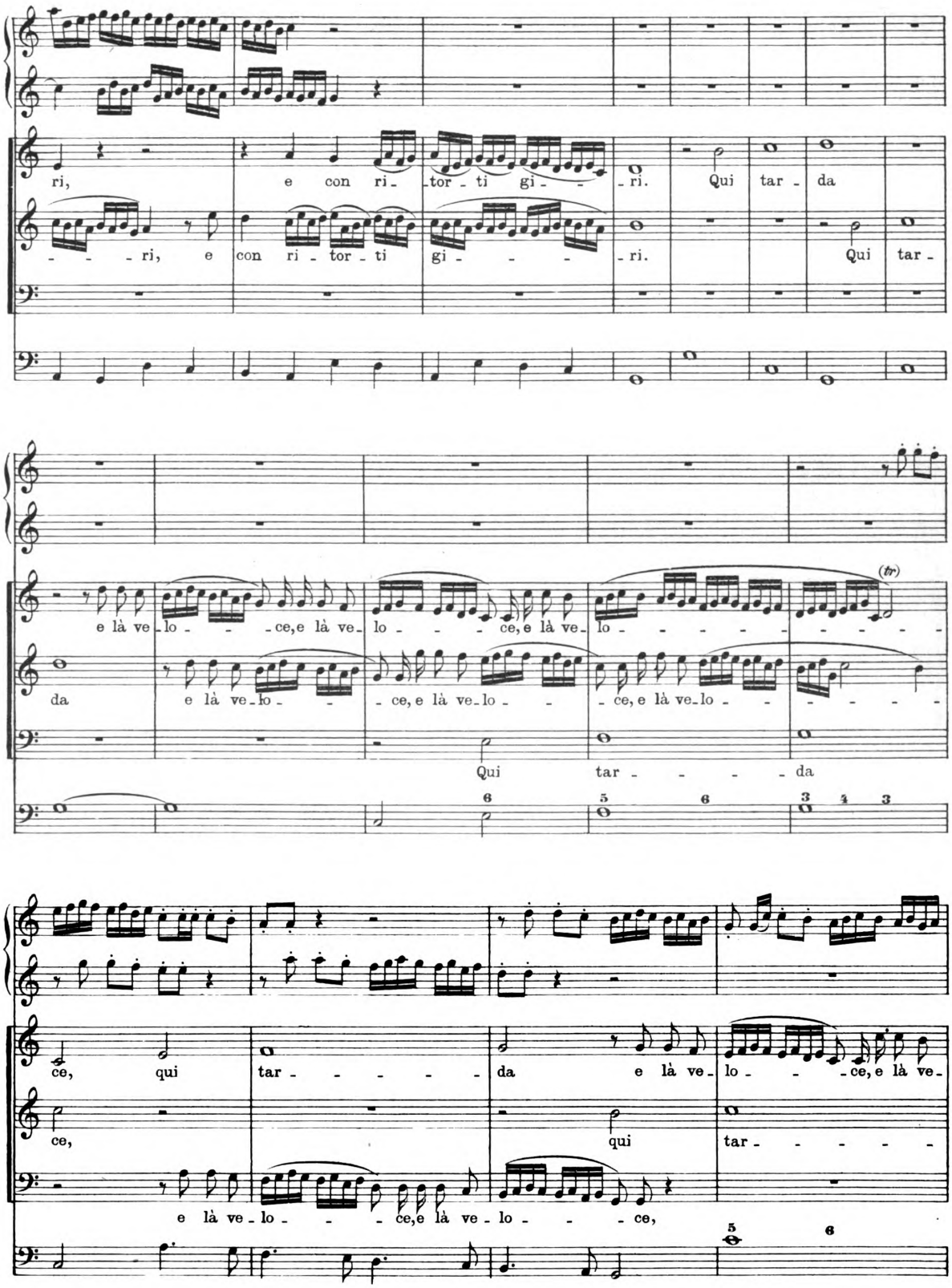
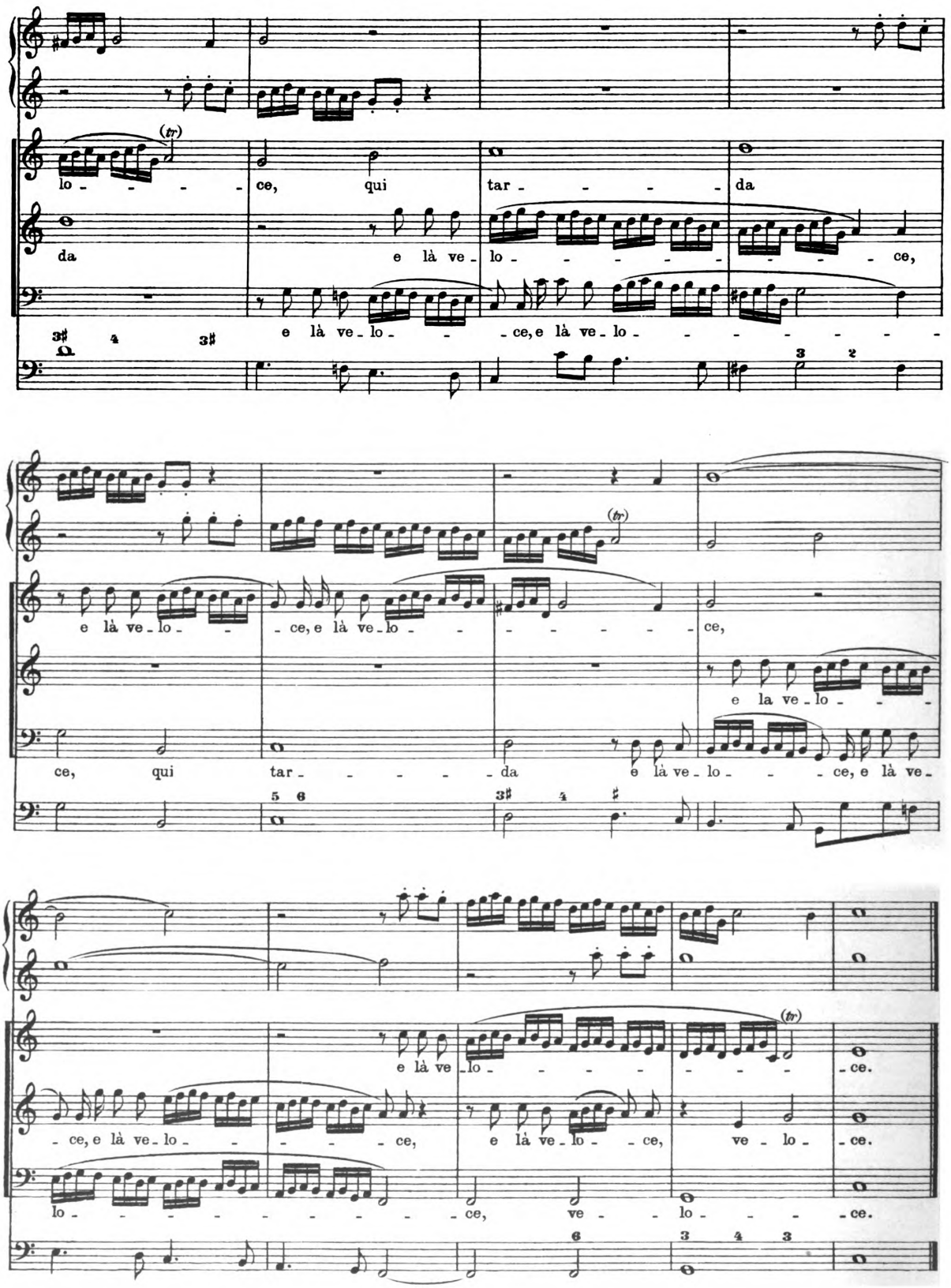
Lose Blätter.

IV.

Jos. B. Foerster, Op. 18 No IV.

dolce
p
pp
Ped.
sfz
a tempo
dimi - nu - endo un poco ritenuto
pp
dolciss.
cresc.
p
dolciss.
ritenuto
pp

Francesco Turini

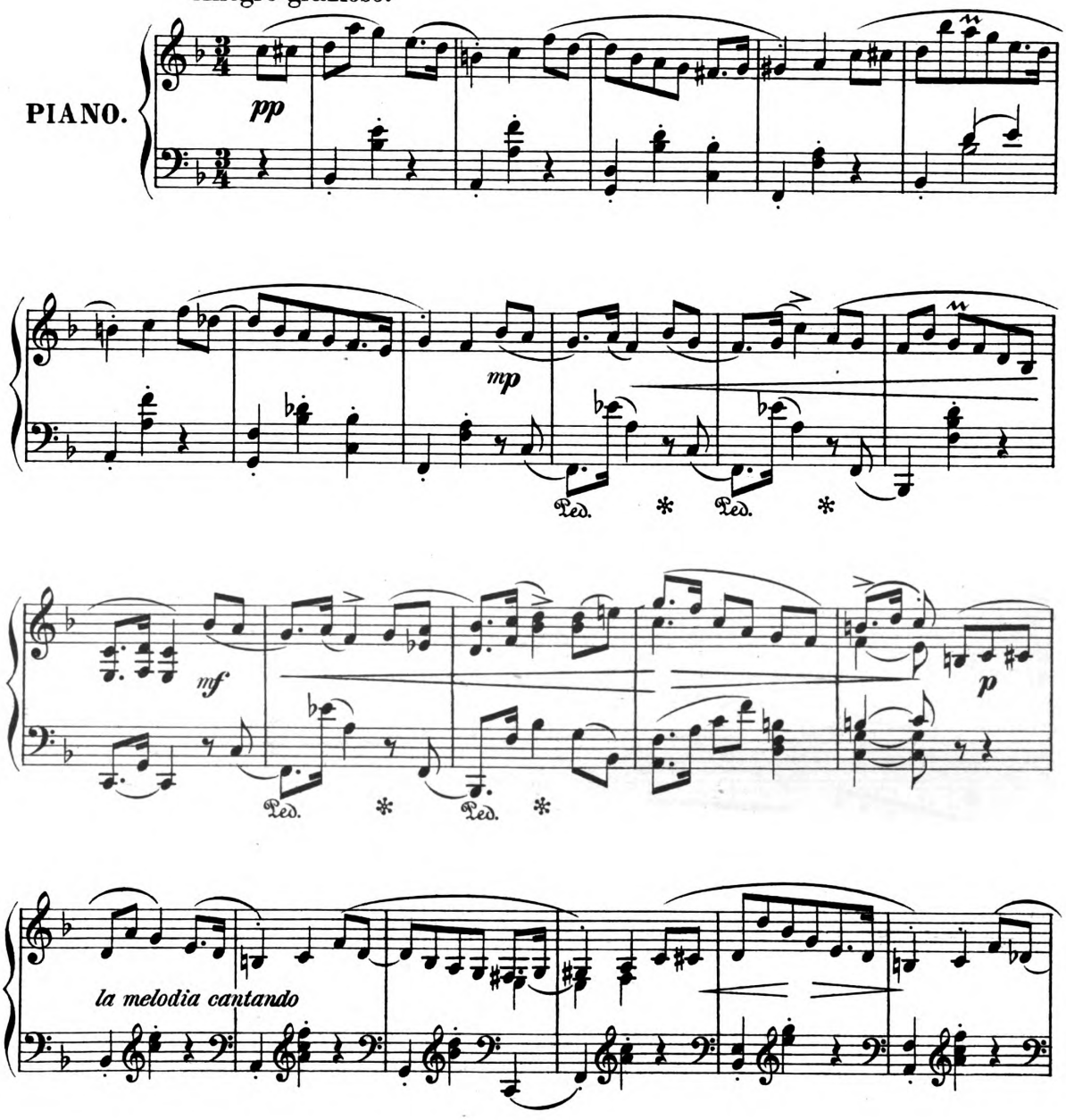
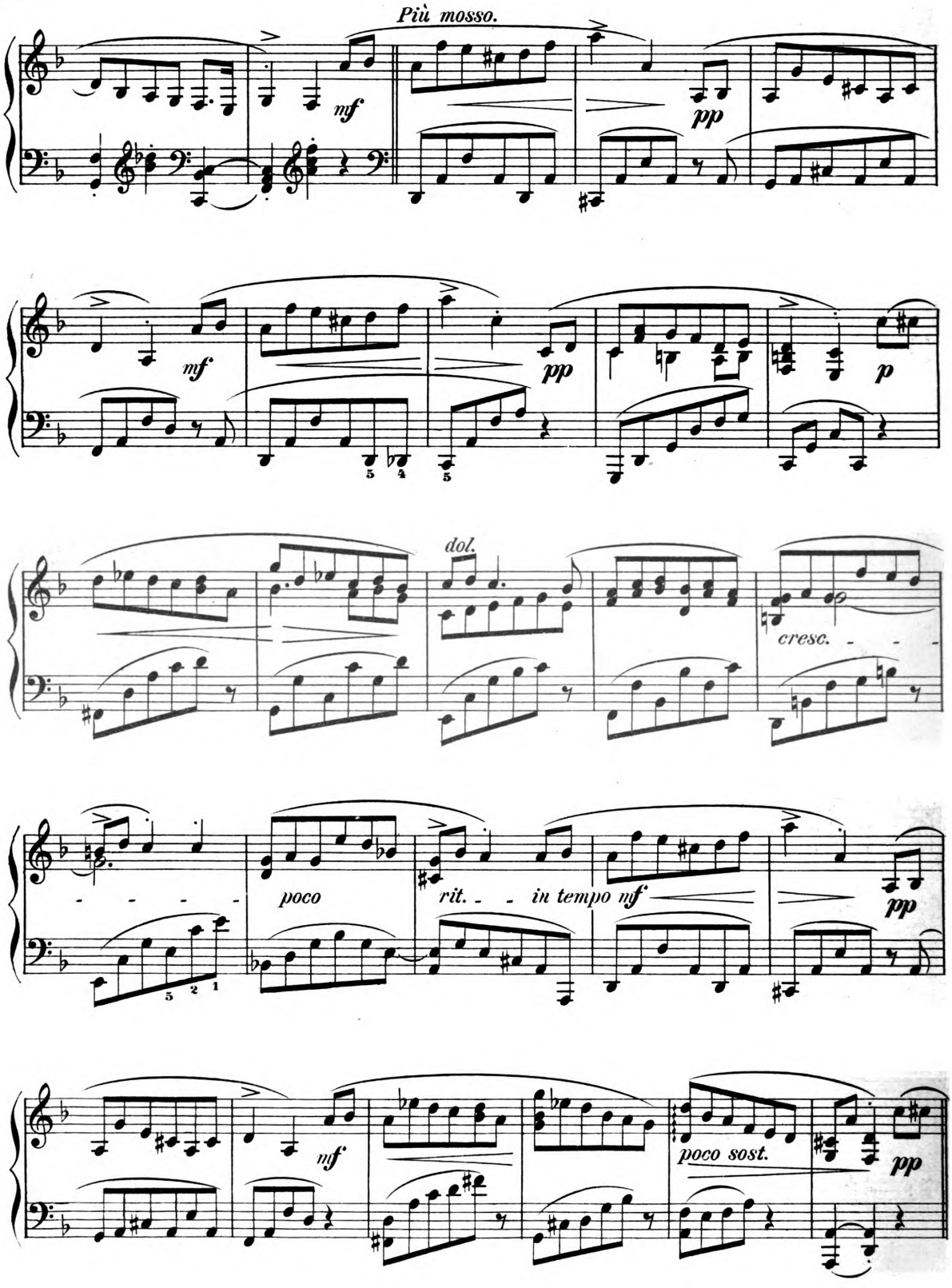
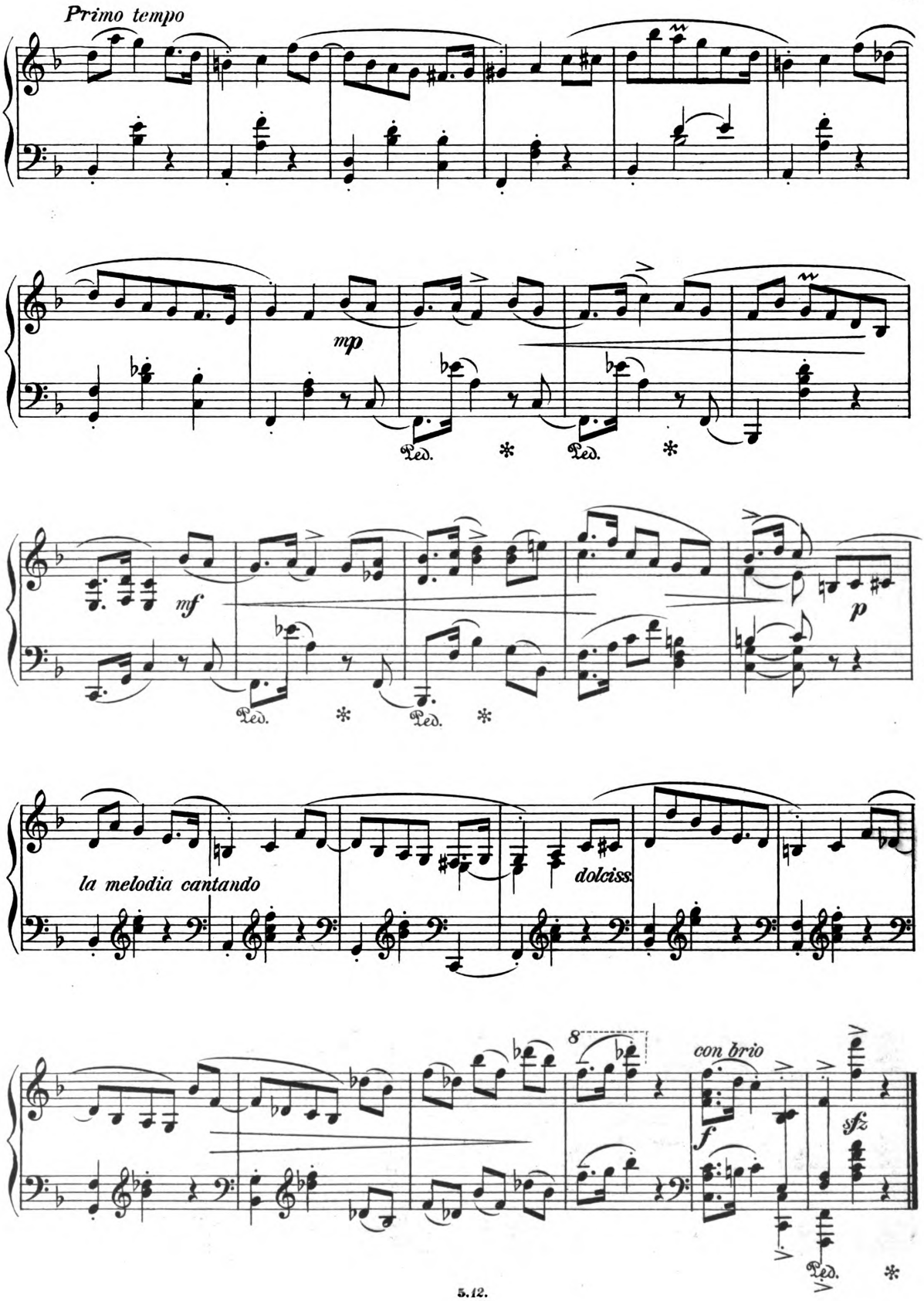
Kammerkantate mit obligaten Violinen.

(1629)

Tenor Solo
Mentre vag' Angio_let_ta Ogn' a_nimal gentil cantand' al_let_ta, Corr'
Basso continuo
il mio cor e pen_de Tut_to del suon di quel so_a_ve can_to. E non so com' in tan_
to Mu_si_co spir_to prende Fan_ci ca_no_ri e se_co form' e fin_ge Per non u_sa_ta vi_a
Violino I
Violino II
Sopran
Gar_ _ _ _

gar - - - - - - - - - ru la
gar - - - - - - - - - rula e maëstrevol armo - ni - a, e maë -
ni - a gar - - - - - - - - - ru la e maëstrevol armo - ni - - - a,
(tr)
e ma - ë - strevol armo - ni - - - - a.
strevol ar - mo - ni - a, e ma - ë - strevol armo - ni - a.
e ma - ë - strevol ar - mo - ni - - - - - - - - - - a. Tem - pra d'argu - to suon pie -
Tem - pra d'argu - to suon pie - ghe - vol vo - ce, pie - ghe - vol vo - ce, Tem -
Tem - pra d'argu - to suon pie - ghe - vol vo - ce, pie - ghe - vol vo - ce,
ghe - vol vo - ce, pie - ghe - vol vo - ce, Tempra d'argu - to

prà d'argu_to suon pie_ghe_vol vo_ce, pie_ghe_vol vo_ce
E là vol_ve
suon pie_ghe_vol vo_ce, pie_ghe_vol vo_ce
E là vol_
vol_ve
e là spin_ge, e là spin_ge,
_ve
e là vol_ve
e là spin_ge e là spin_ge
e là vol_ve,
e là vol_ve
_ge, e là spin_ge,
e là vol_ve
e là vol_ve

e là spin - - - ge, e là spin - - - ge.
e là spin - - - ge, e là spin - - - ge.
e là spin - - - ge, e là spin - - - ge.
Con
Con rott' ac - - - cen - - ti
Con rott' ac - - - cen - - ti e
rott' ac - - - cen - - ti
5 6
7 6
7 6
e con ri - tor - ti gi - - - -
con ri - tor - ti gi - - - ri,
e con ri - tor - ti gi - -
e con ri - tor - ti gi - - ri.

ri, e con ri - tor - ti gi - - - ri. Qui tar - da
- - - ri, e con ri - tor - ti gi - - - ri. Qui tar -
e là ve - lo - - - - ce, e là ve - lo - - - - ce, e là ve - lo - - - - - - - - -
da e là ve - lo - - - ce, e là ve - lo - - - ce, e là ve - lo - - - - - - - - -
Qui tar - - - - - da
ce, qui tar - - - - - da e là ve - lo - - - ce, e là ve -
ce, qui tar - - - - -
e là ve - lo - - - ce, e là ve - lo - - - ce,

lo - - - - ce, qui tar - - - - da
da e là ve - lo - - - - - - - - ce,
e là ve - lo - - ce, e là ve - lo - - - - - - - -
e là ve - lo - - ce, e là ve - lo - - - - - ce,
e la ve - lo - - -
ce, qui tar - - - - - da e là ve - lo - - - ce, e là ve -
e là ve - lo - - - - - - - ce.
- ce, e là ve - lo - - - - - ce, e là ve - lo - - ce, ve - lo - ce.
lo - - - - - - - - - - ce, ve - - lo - - - - ce.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

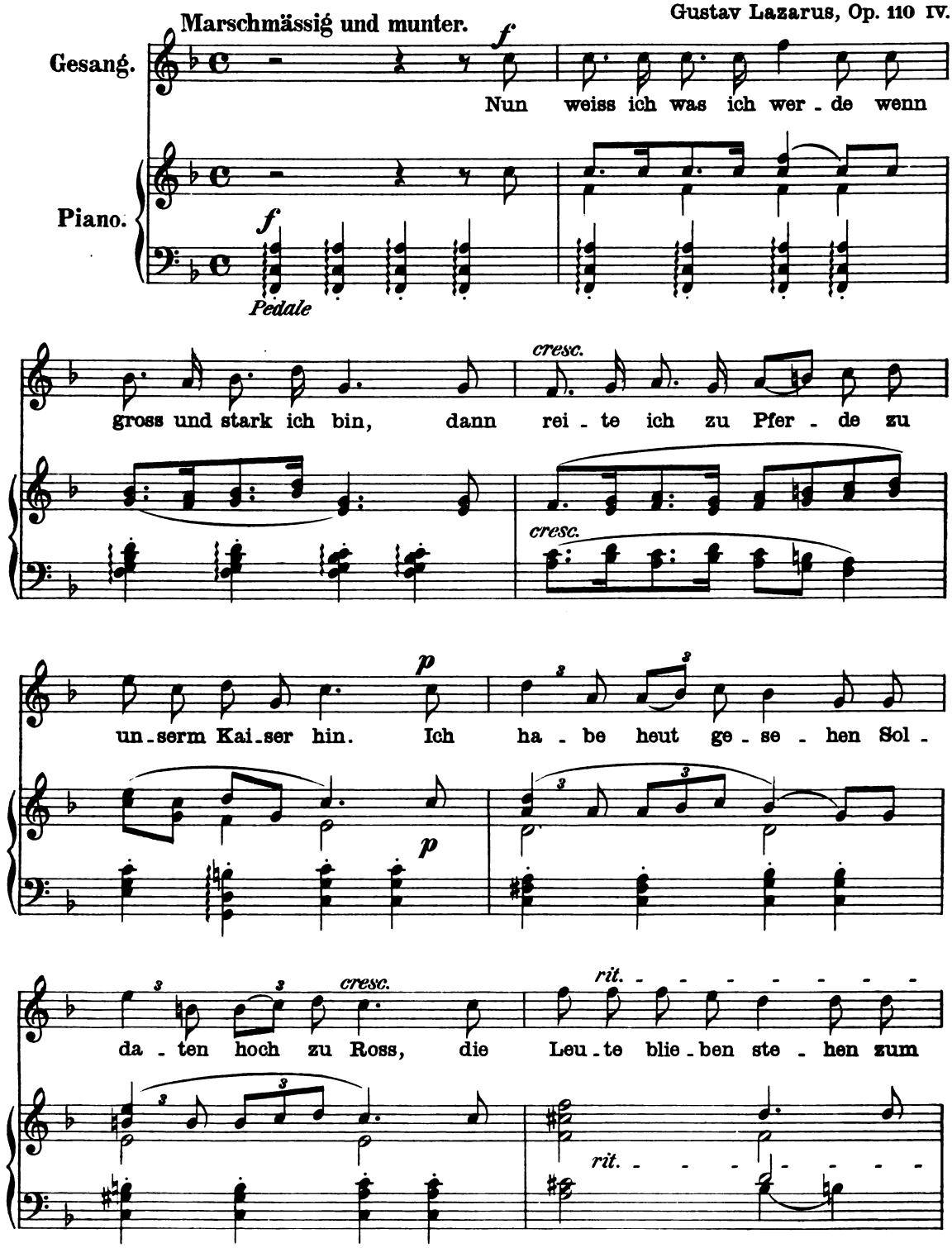
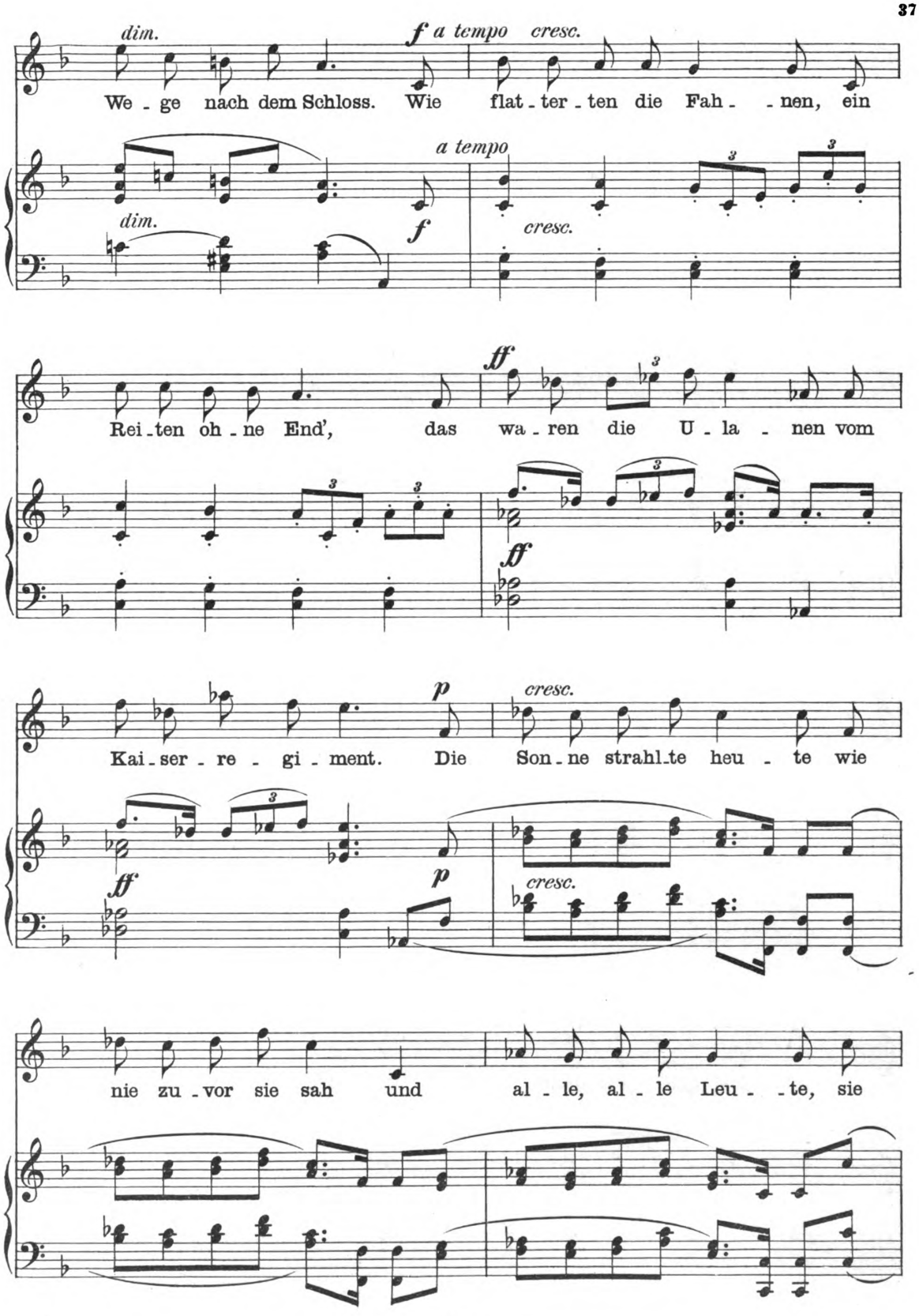
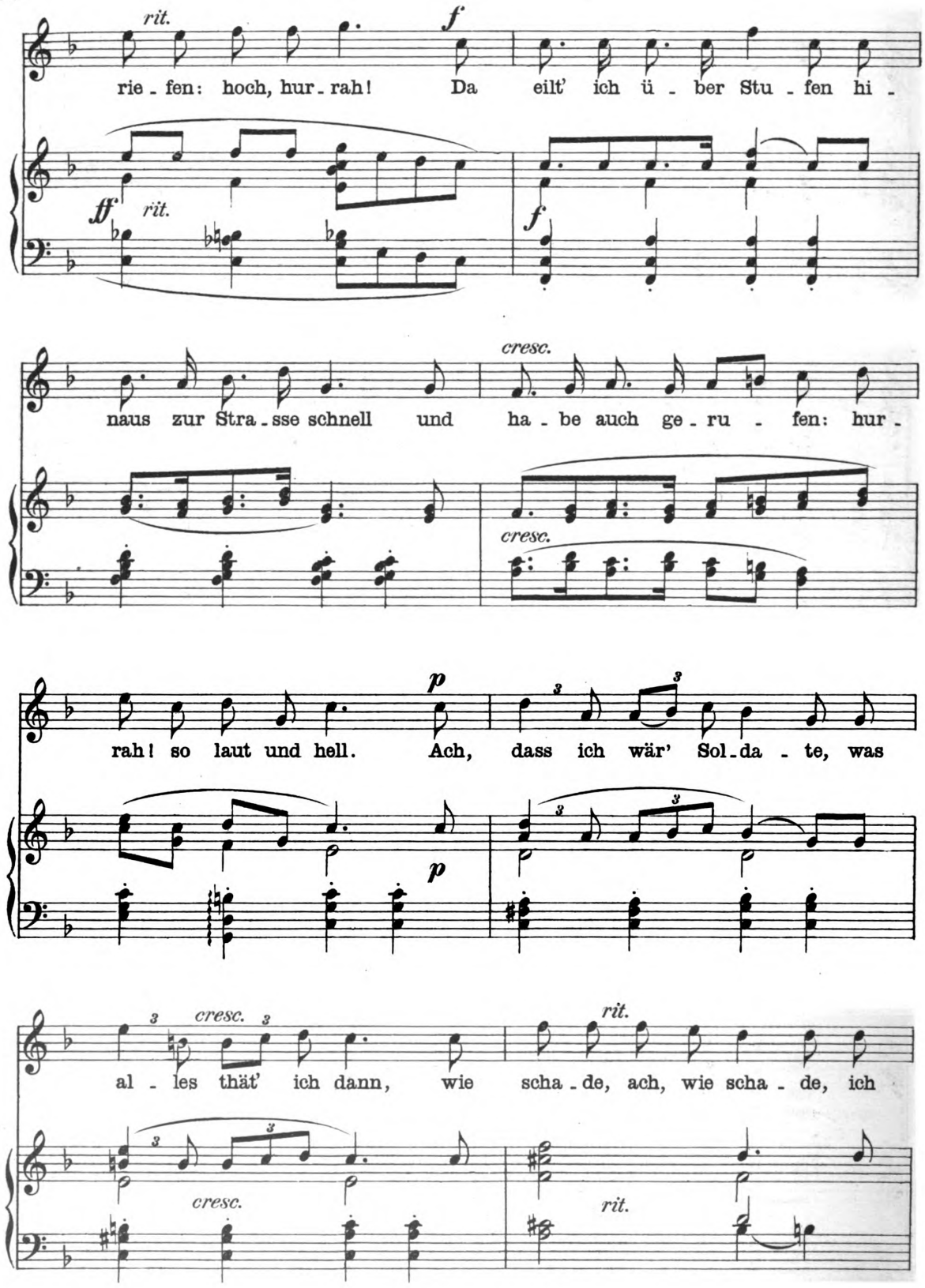
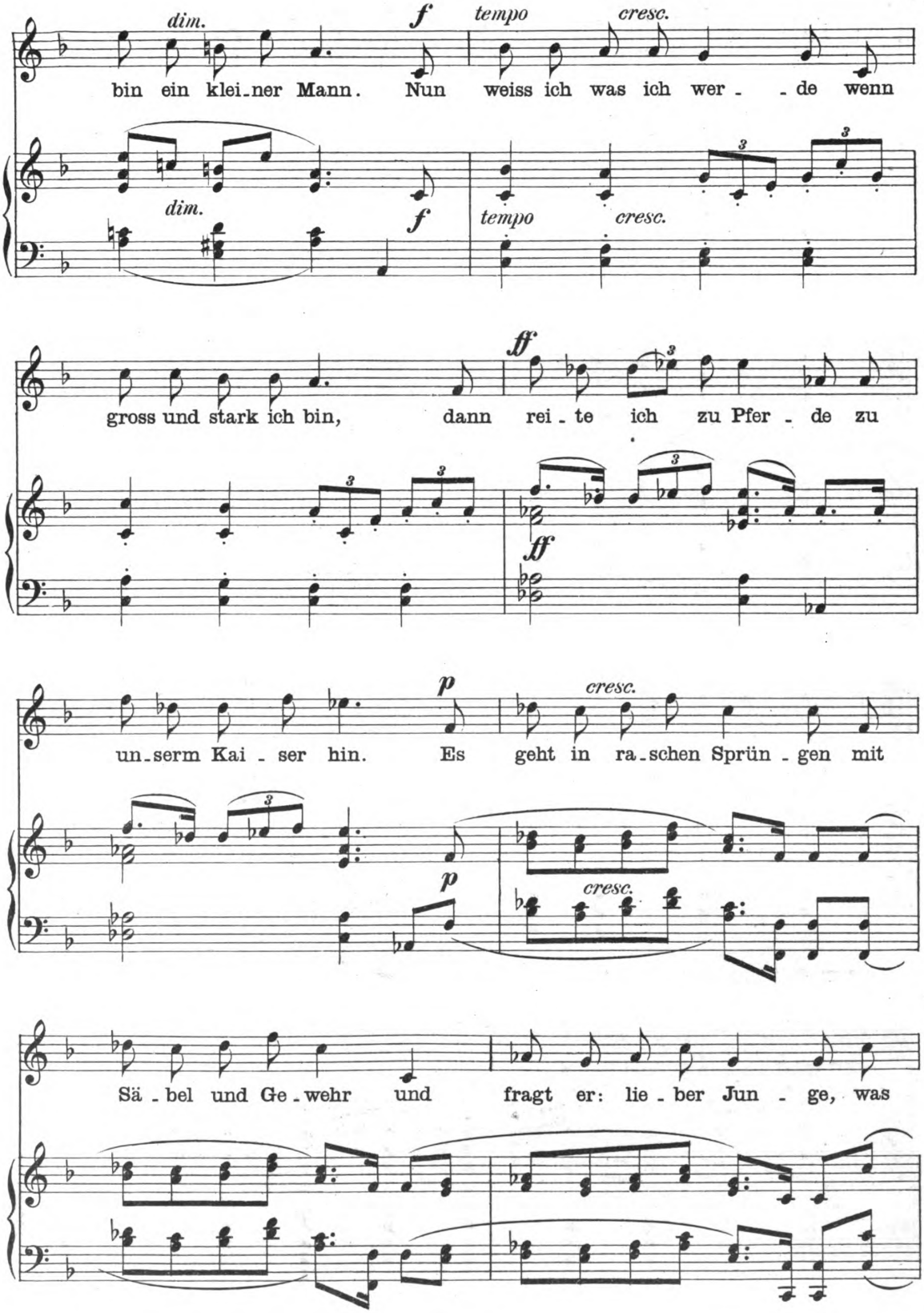
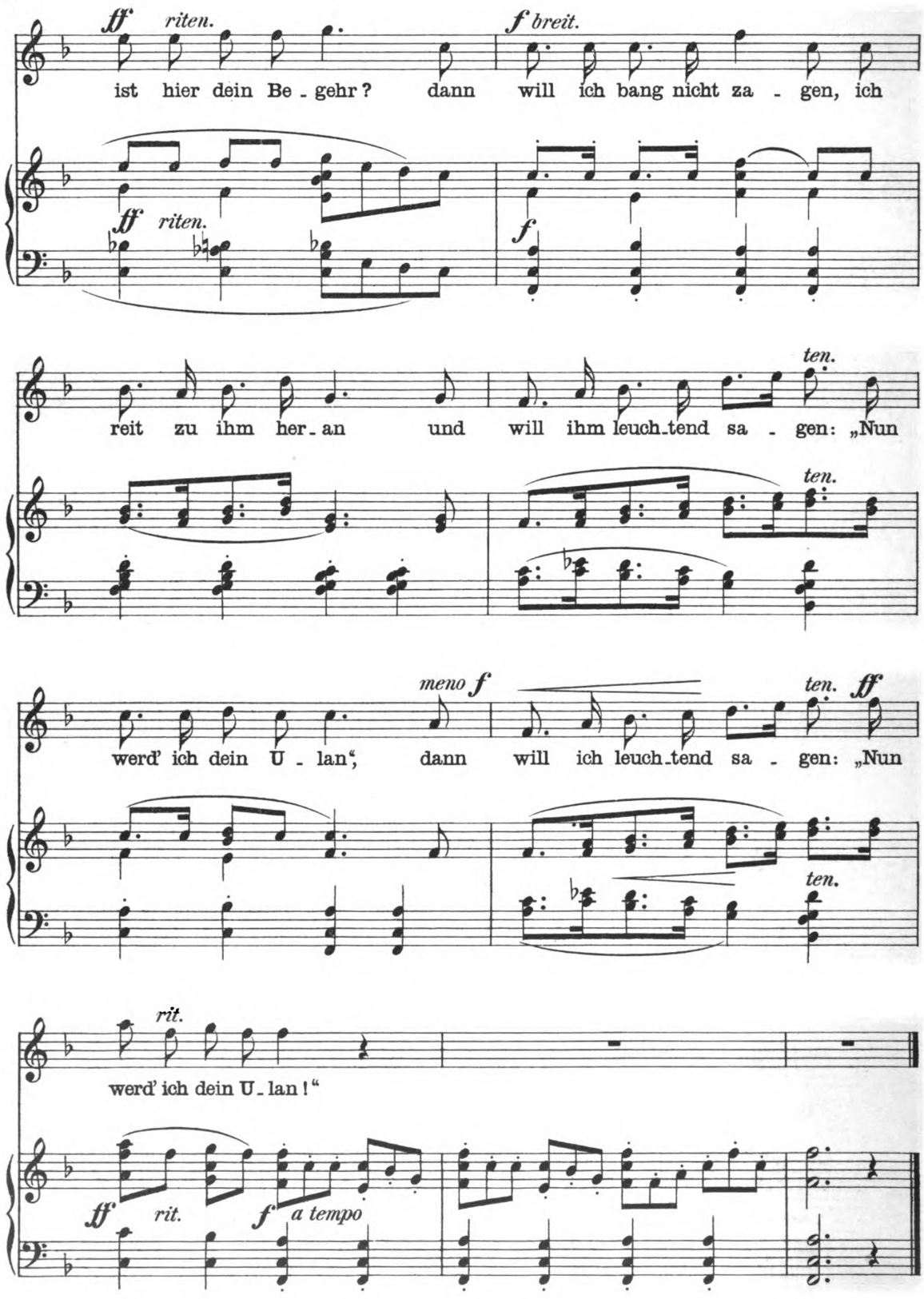
Mazurka.

W. Niemann.

Allegro grazioso.

Più mosso.
nf
pp
nf
pp
p
dol.
cresc.
poco
rit.
in tempo nf
pp
nf
poco sost.
pp

Primo tempo
mp
Ped.
Ped.
mf
Ped.
Ped.
p
la melodia cantando
dolciss.
8
con brio
f
sfz
Ped.

Der Ulan.*)

(Egon H. Strasburger.)

Gustav Lazarus, Op. 110 IV.

*) Aus „Fünf neue Kinderlieder" von G. Lazarus; Langensalza, Hermann Beyer u. Söhne (Beyer u. Mann).

dim.
f a tempo cresc.
We - ge nach dem Schloss. Wie flat - ter - ten die Fah - - nen, ein
a tempo
dim.
f
cresc.
ff
Rei - ten oh - ne End', das wa - ren die U - la - nen vom
ff
p
cresc.
Kai - ser - re - gi - ment. Die Son - ne strahl - te heu - te wie
ff
p
cresc.
nie zu - vor sie sah und al - le, al - le Leu - - te, sie

rit.
f
rie - fen: hoch, hur - rah! Da eilt' ich ü - ber Stu - fen hi -
ff
rit.
f
cresc.
naus zur Stra - sse schnell und ha - be auch ge - ru - fen: hur -
cresc.
p
rah! so laut und hell. Ach, dass ich wär' Sol - da - te, was
p
cresc.
rit.
al - les thät' ich dann, wie scha - de, ach, wie scha - de, ich
cresc.
rit.

dim.
f
tempo
cresc.
bin ein klei-ner Mann. Nun weiss ich was ich wer - - de wenn
dim.
f
tempo
cresc.
ff
gross und stark ich bin, dann rei - te ich zu Pfer - de zu
ff
p
cresc.
un-serm Kai - ser hin. Es geht in ra-schen Sprün - gen mit
p
cresc.
Sä - bel und Ge-wehr und fragt er: lie - ber Jun - ge, was

ff riten.
f breit.
ist hier dein Be - gehr? dann will ich bang nicht za - gen, ich
ff riten.
f
ten.
reit zu ihm her - an und will ihm leuch - tend sa - gen: „Nun
ten.
meno f
ten. ff
werd' ich dein U - lan", dann will ich leuch - tend sa - gen: „Nun
ten.
rit.
werd' ich dein U - lan!"
ff rit. f a tempo

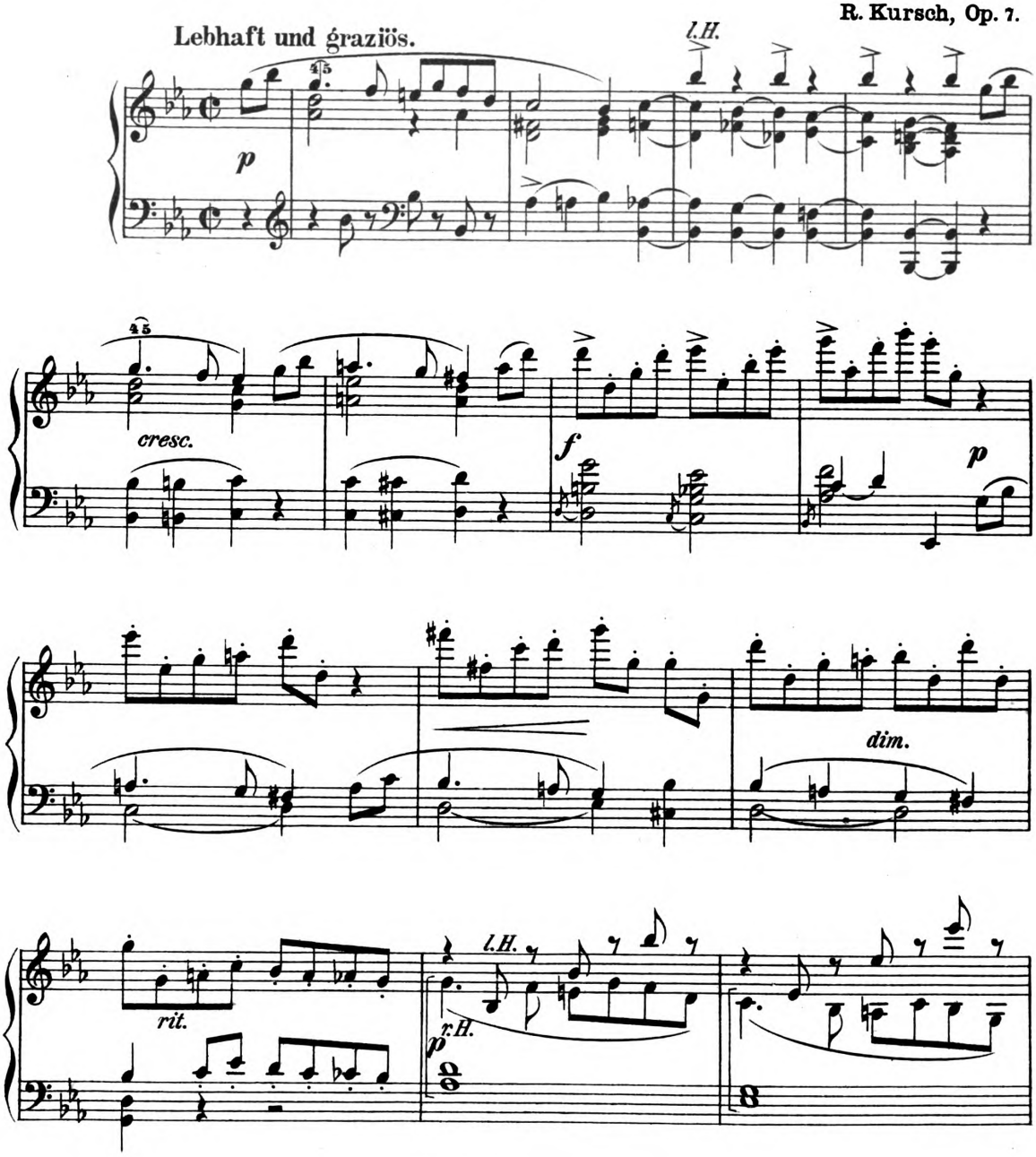
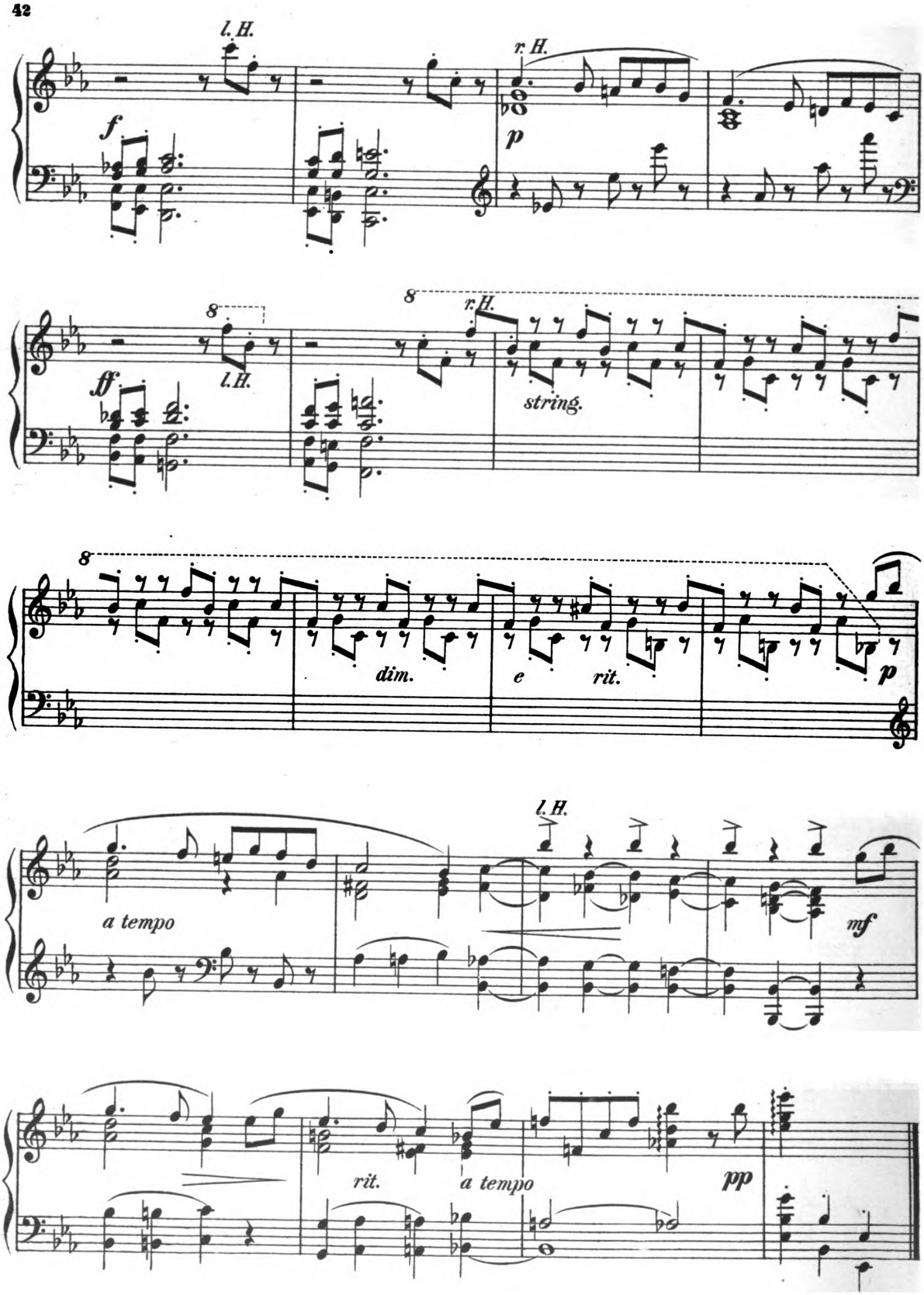
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.

Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

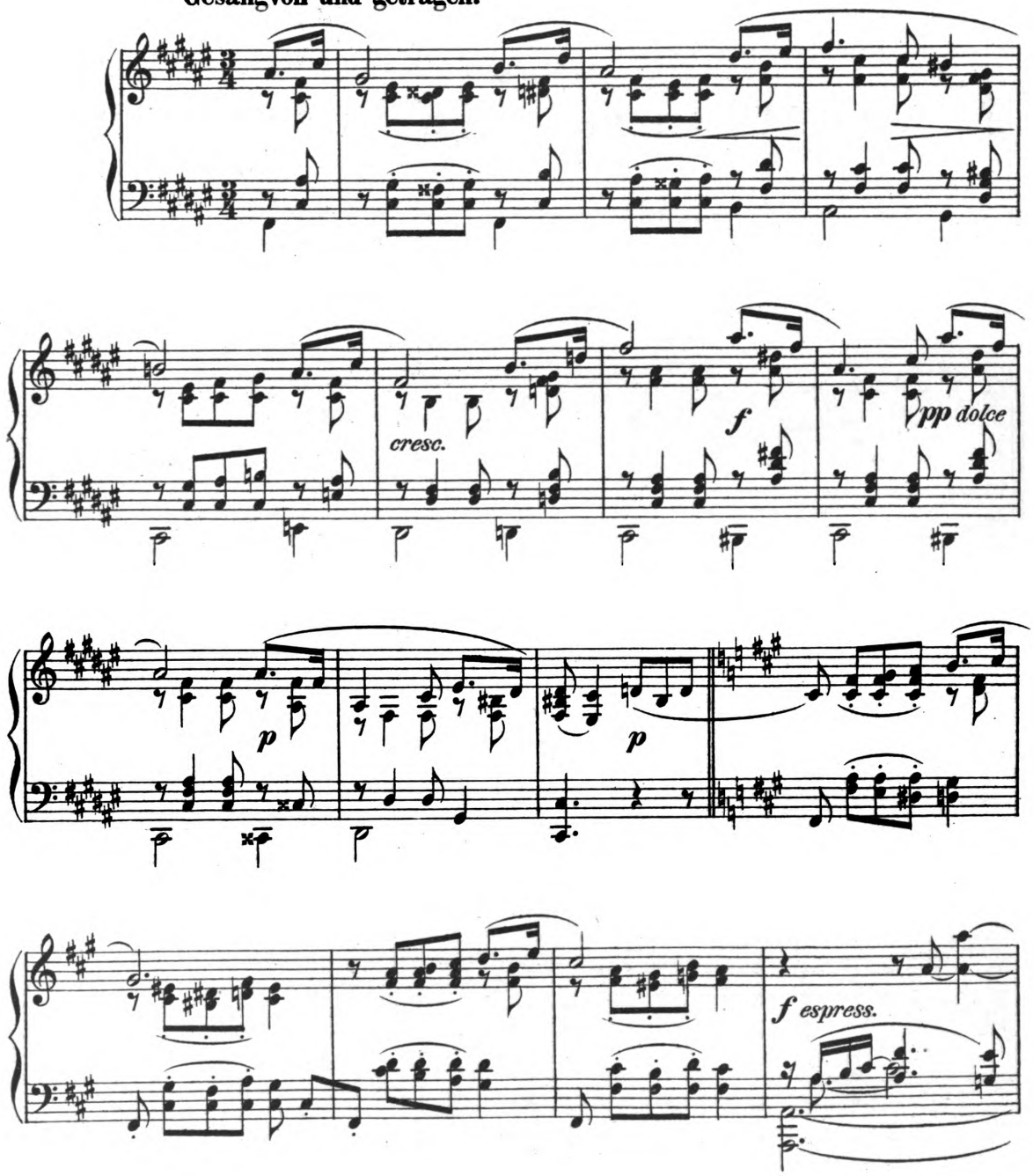
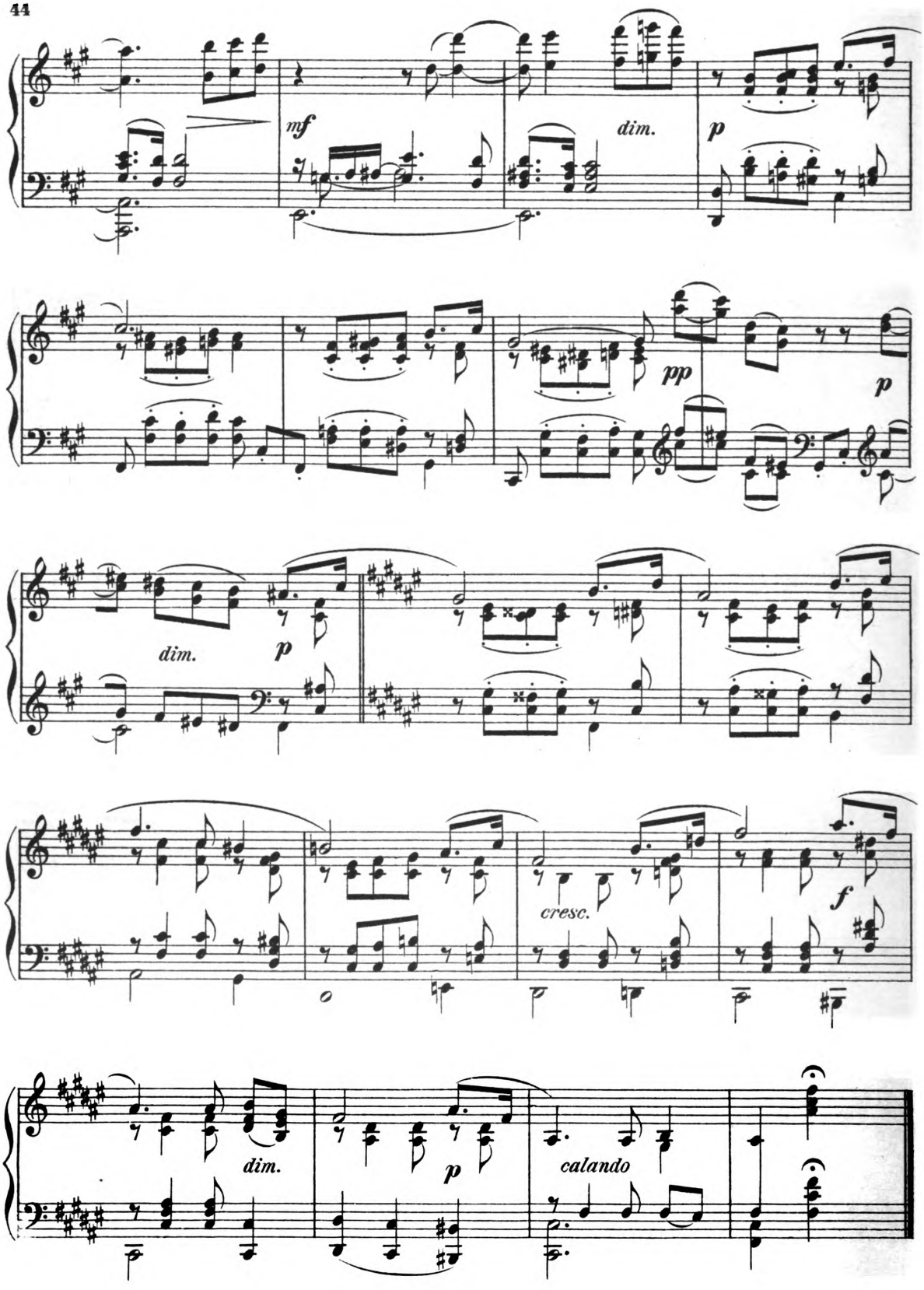
Miniaturen.

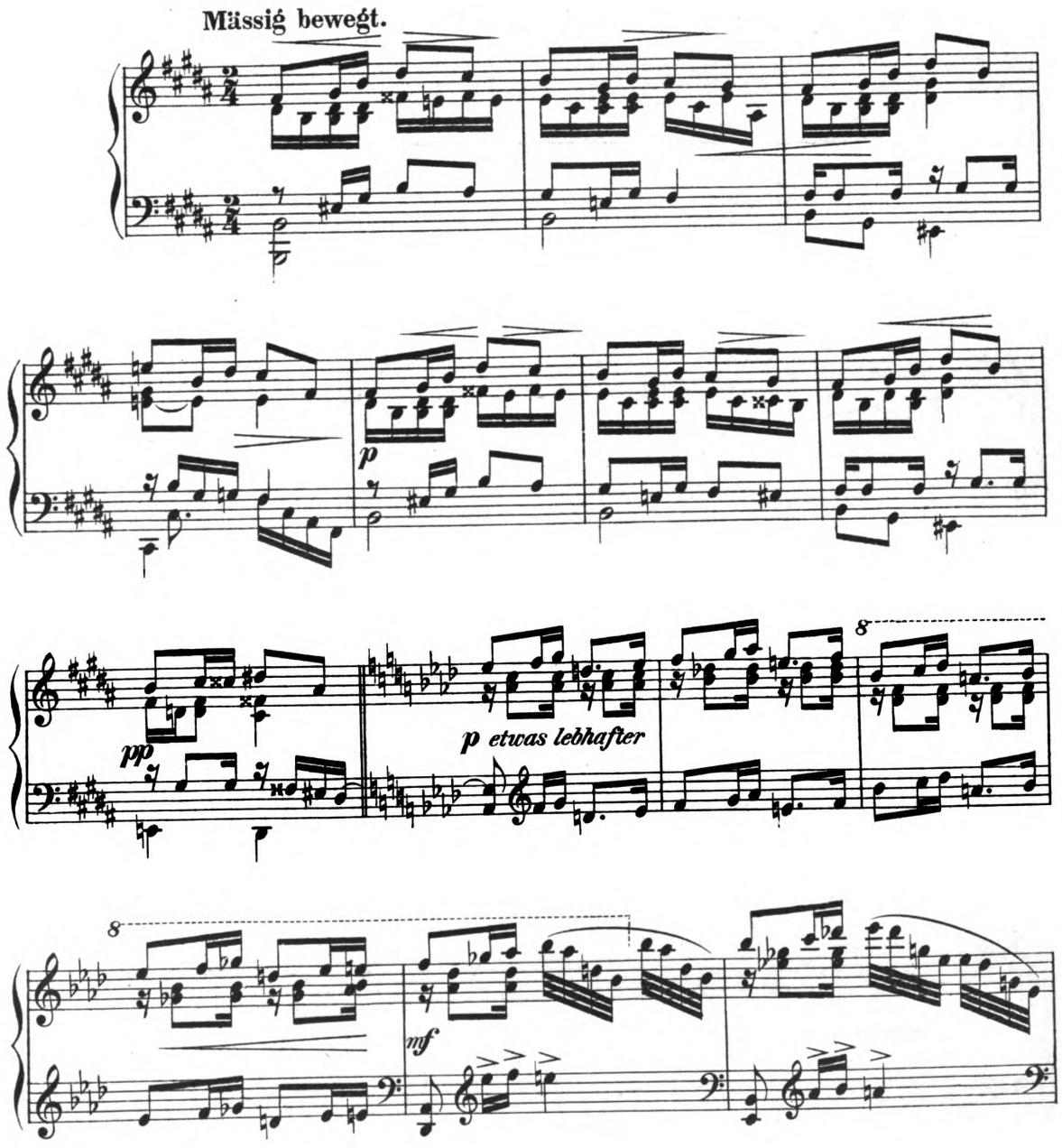
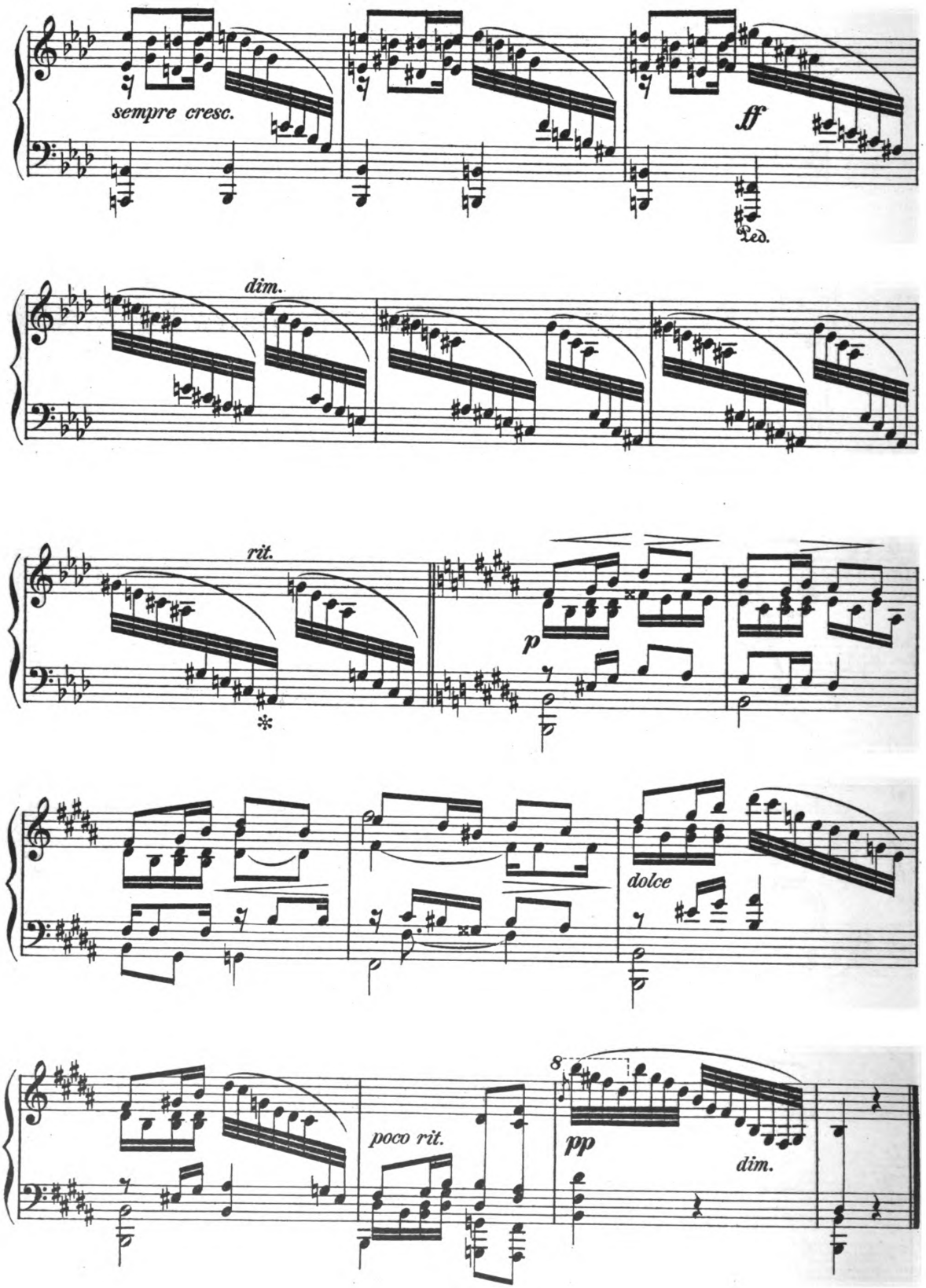
Drei kleine Klavierstücke.

I.

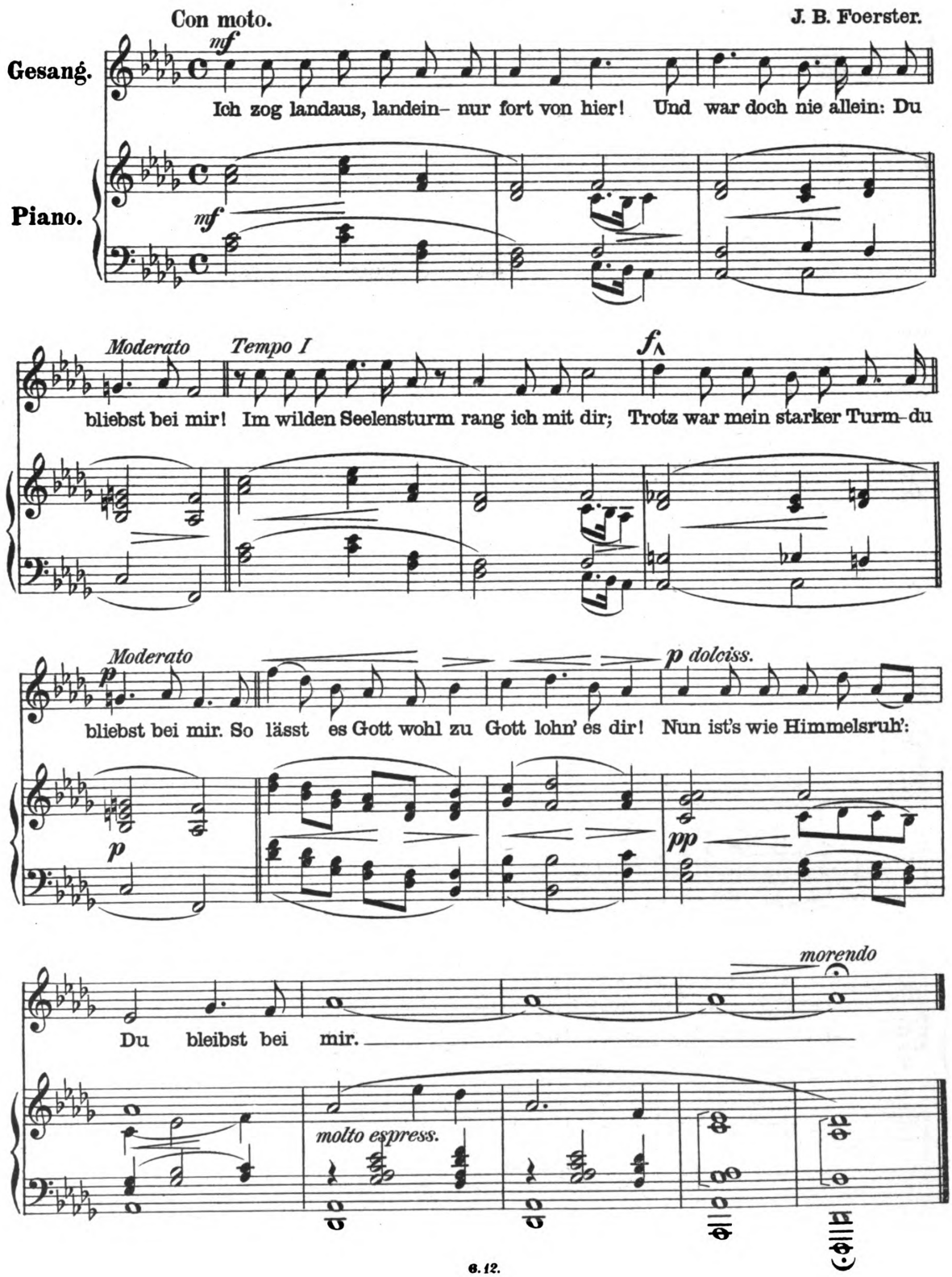
R. Kursch, Op. 7.

l. H.
r. H.
f
p
8
ff
string.
dim.
e
rit.
a tempo
mf
rit.
a tempo
pp

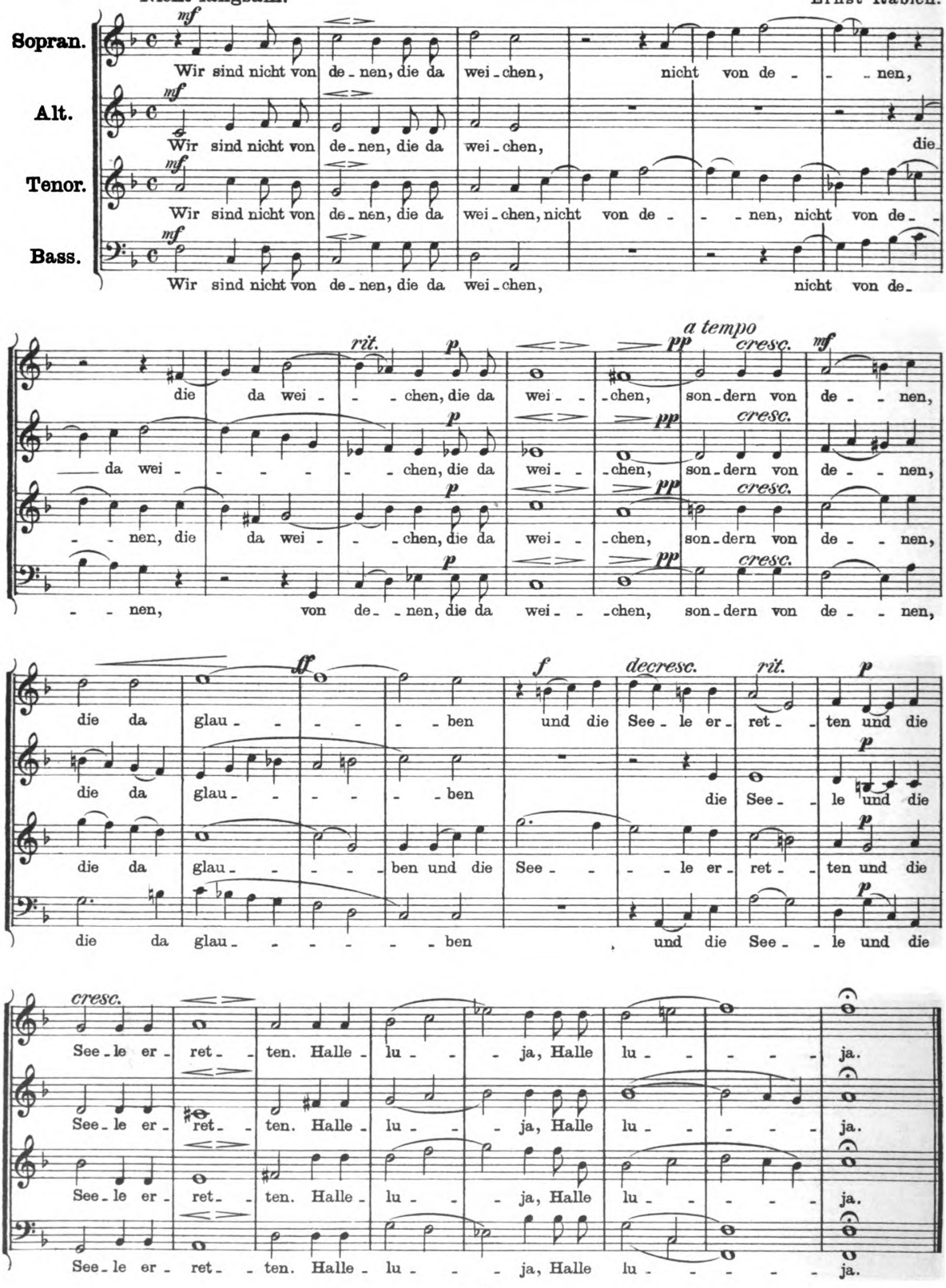
II.

Gesangvoll und getragen.

mf
dim.
p
pp
p
dim.
p
cresc.
f
dim.
p
calando

III.

sempre cresc.
ff
Ped.
dim.
rit.
p
dolce
poco rit.
8
pp
dim.

Unzertrennlich.

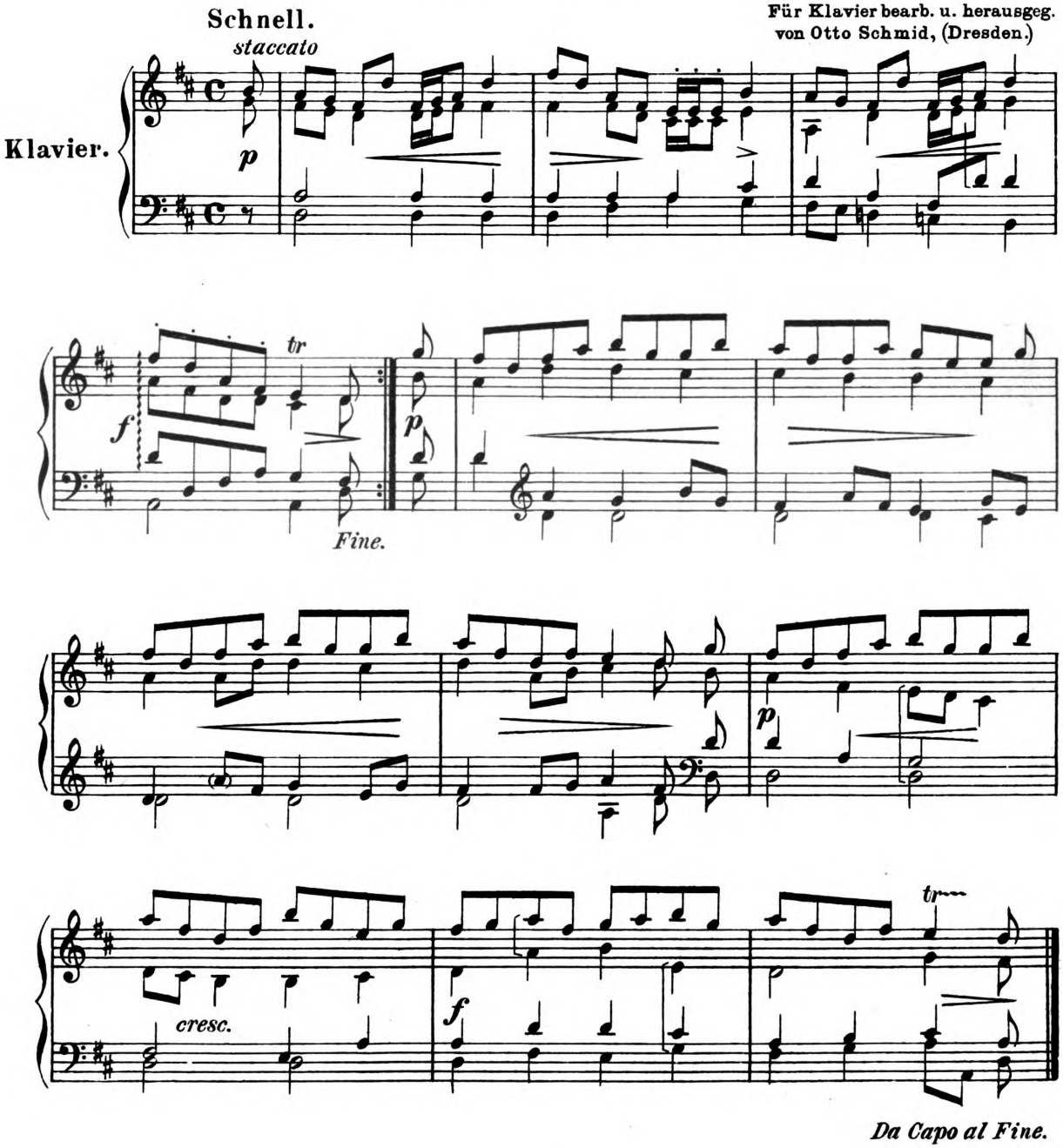
(K. Stieler.)

Halleluja = Spruch.

Nicht langsam. Ernst Rabich.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Altschottische Lied- und Tanzweisen.

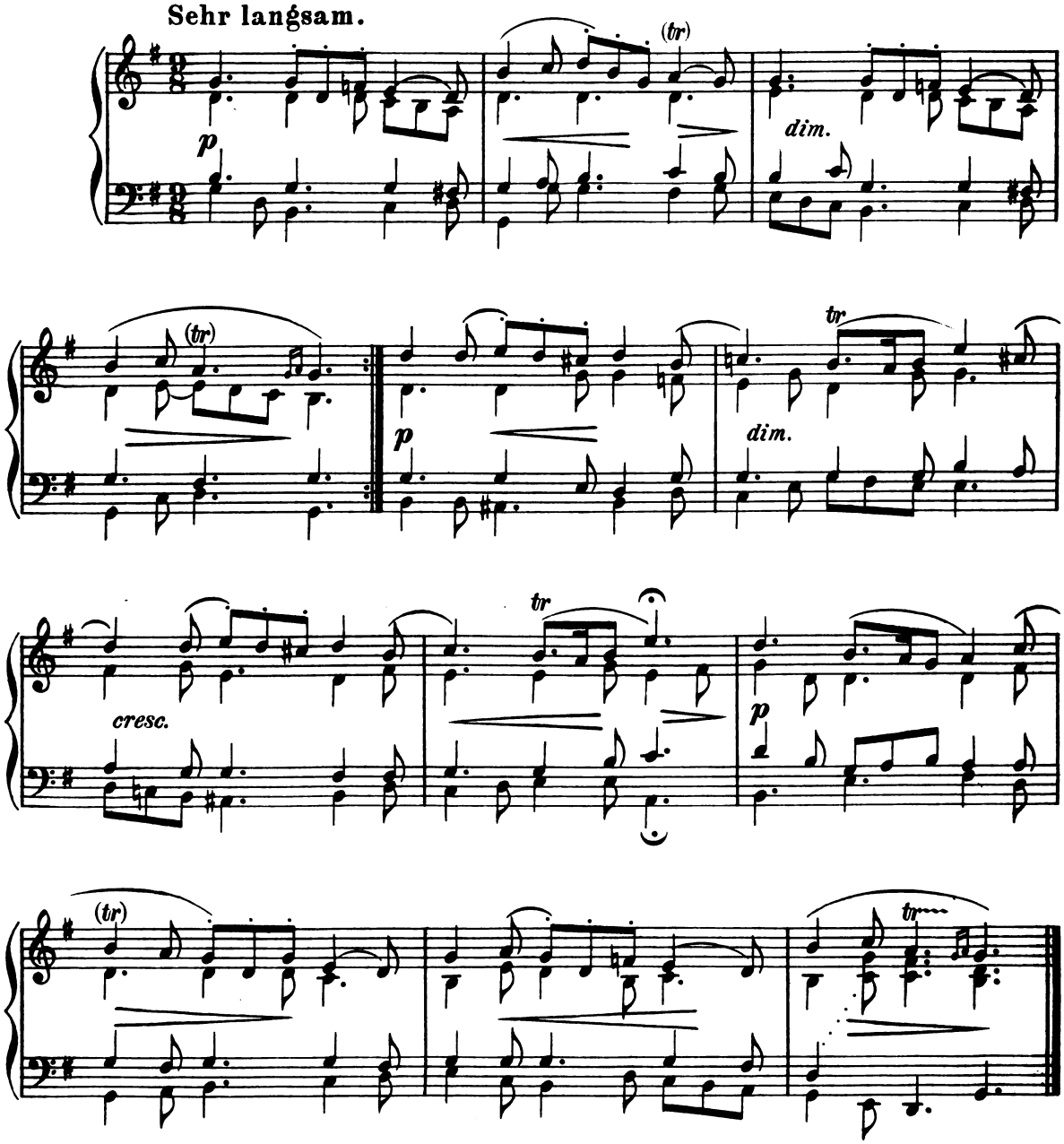
№ 6. „Das Schönste der Mädchen von Uist".

(The darling of the Uist lasses.)

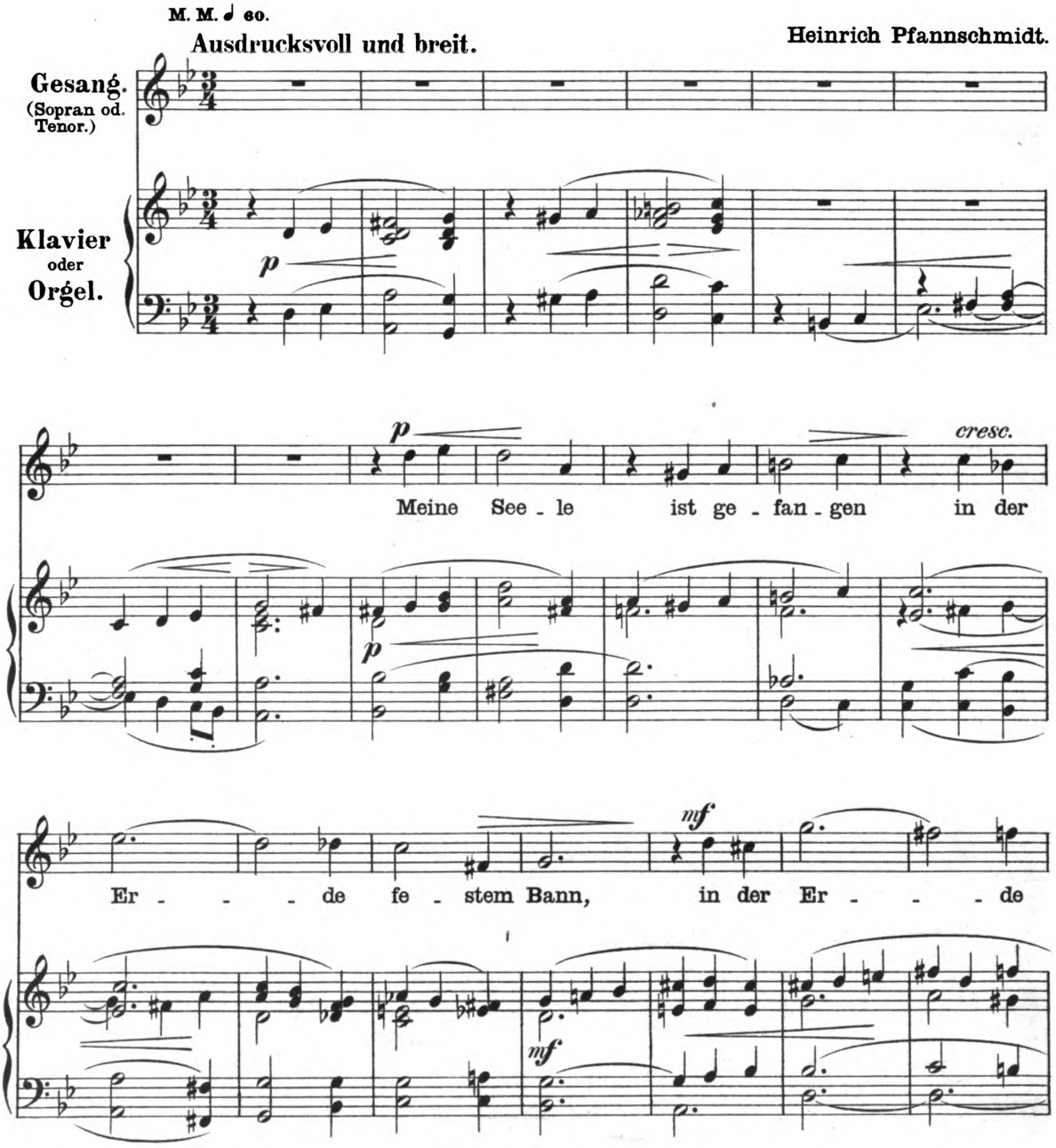
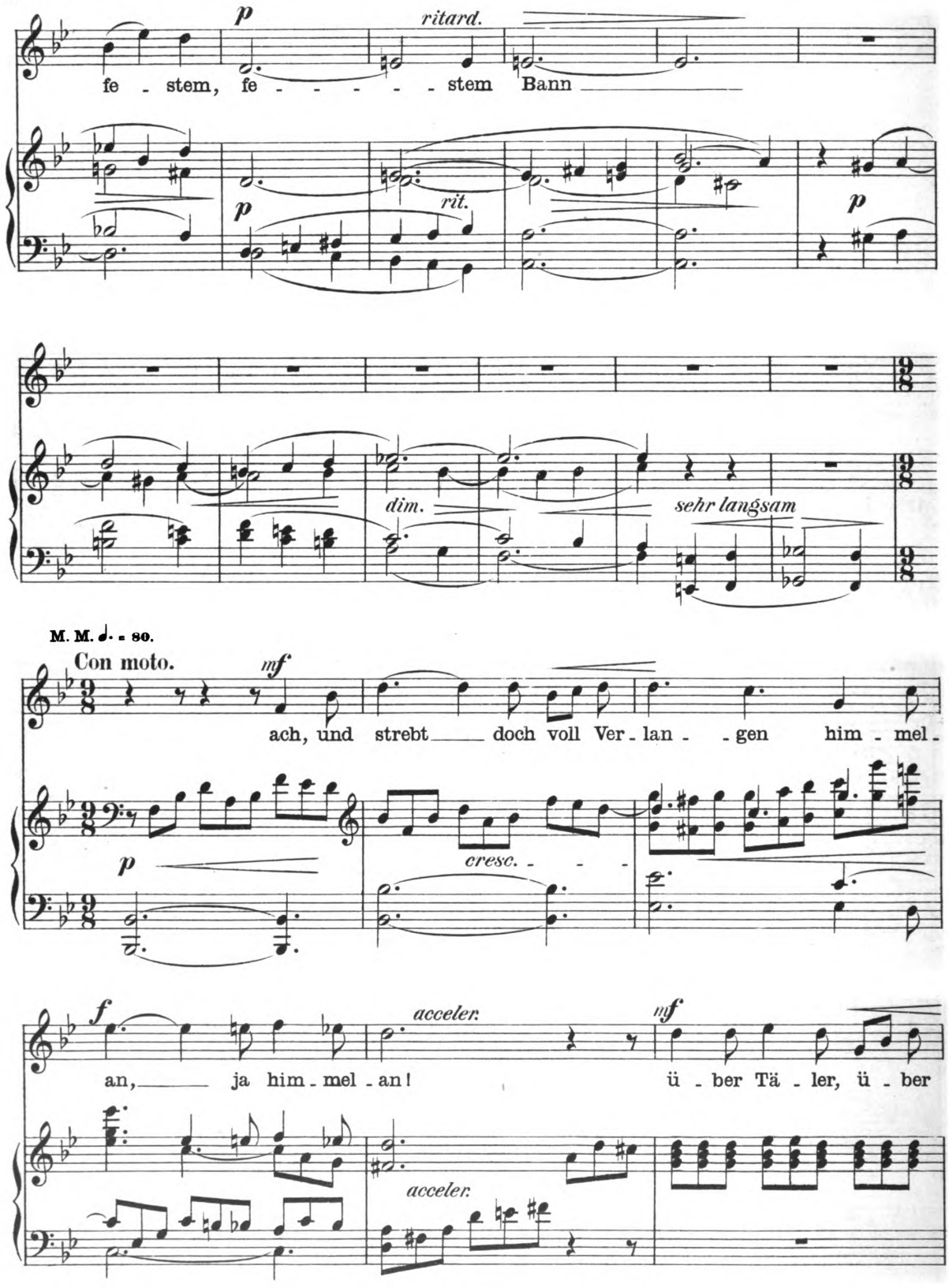
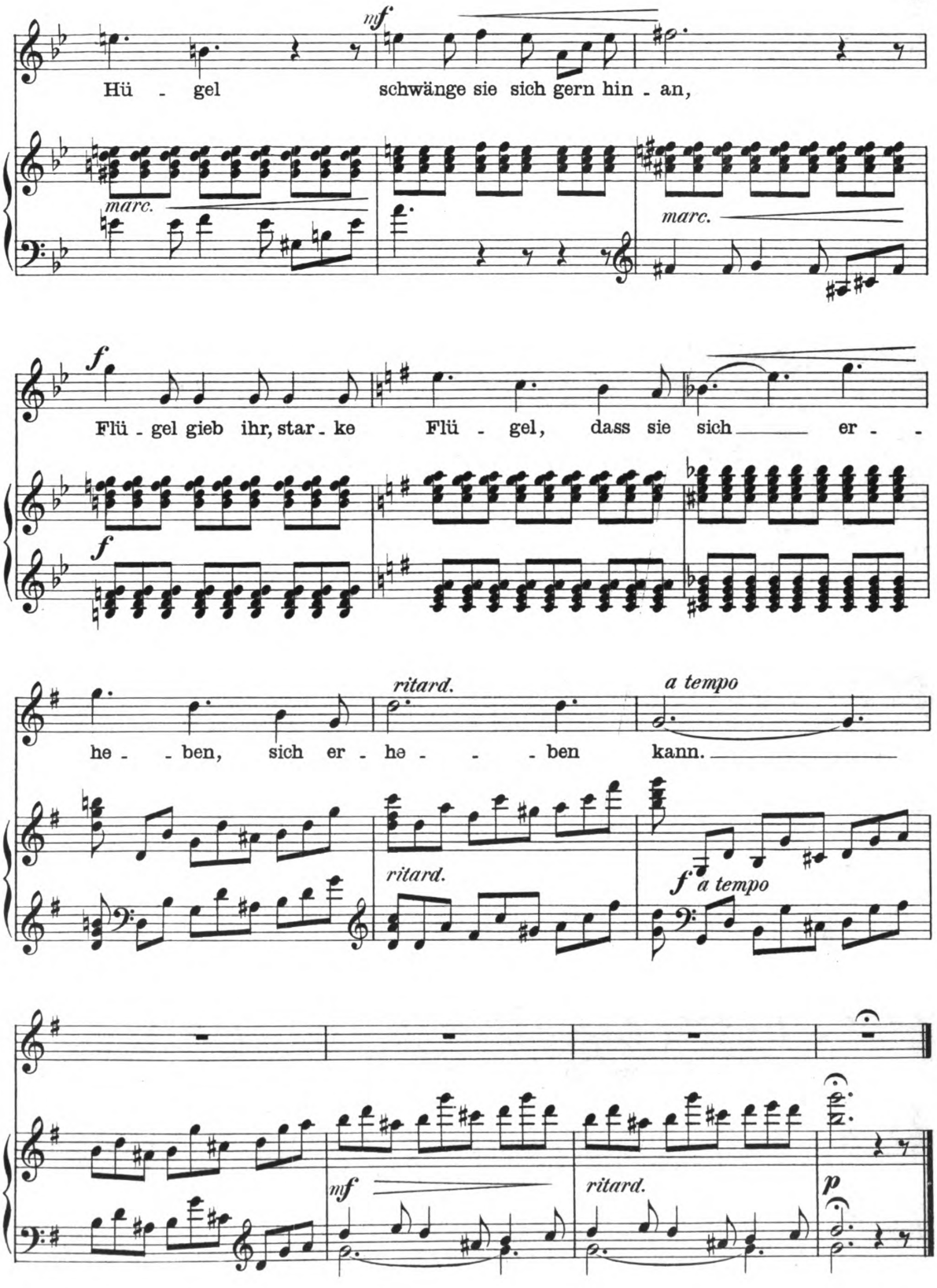
Für Klavier bearb. u. herausgeg. von Otto Schmid, (Dresden.)

№ 7. „Ein Pereat dem Whiskey.

(In dispraise of Whiskey.)

Sehr langsam.



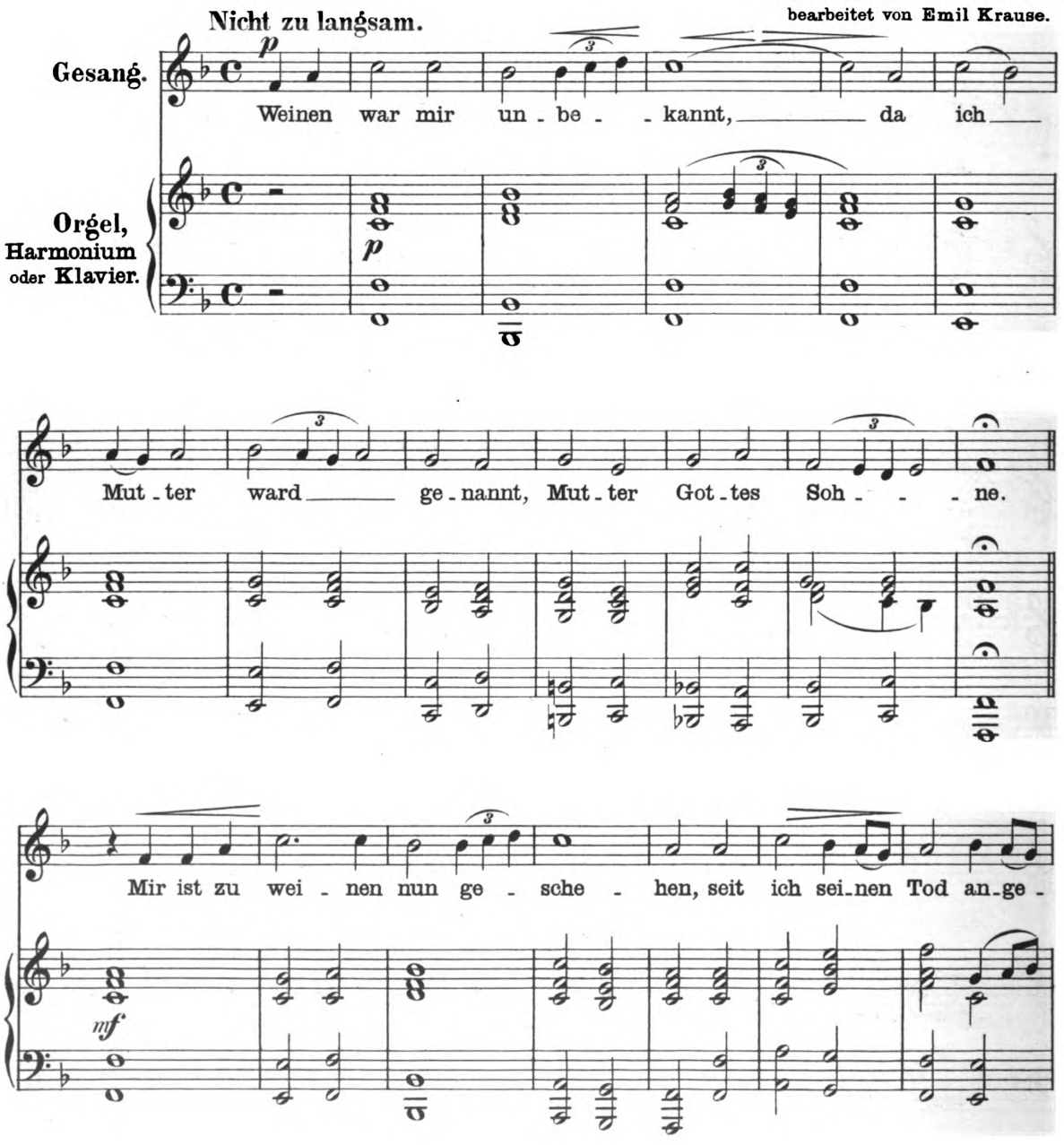
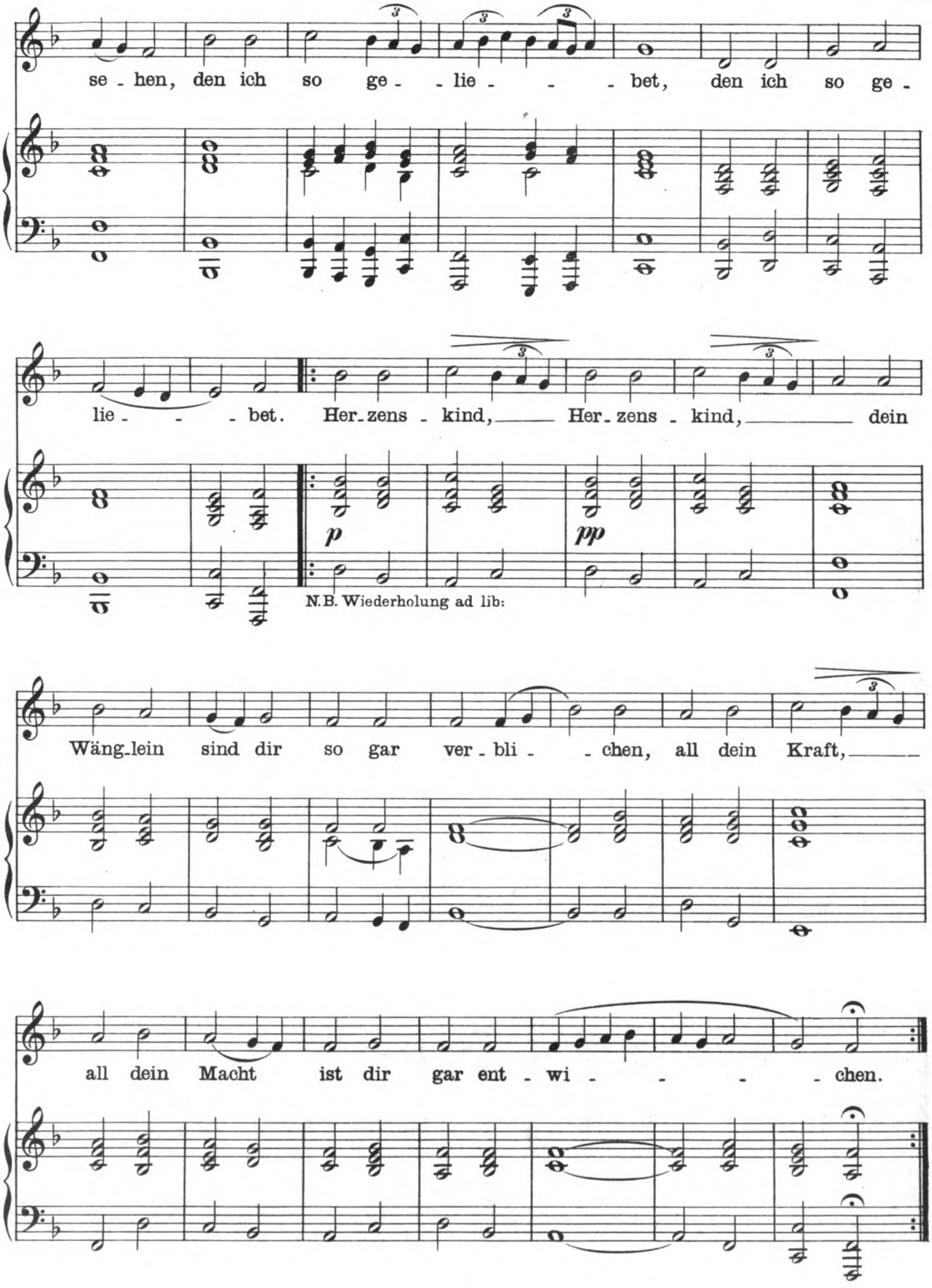
Sehnsucht.

(R. Pfannschmidt - Beutner.)

p
ritard.
fe - stem, fe - - - - - stem Bann
p
rit.
p
dim.
sehr langsam
M. M. ♩. = 80.
Con moto.
mf
ach, und strebt doch voll Ver - lan - - gen him - mel -
p
cresc. - - -
f
acceler.
mf
an, ja him - mel - an!
ü - ber Tä - ler, ü - ber
acceler.

mf
Hü - gel schwänge sie sich gern hin - an,
marc.
marc.
f
Flü - gel gieb ihr, star - ke Flü - gel, dass sie sich er - -
f
he - - ben, sich er - he - - - ben kann.
ritard.
a tempo
ritard.
f a tempo
mf
ritard.
p

Solo der Maria

aus der

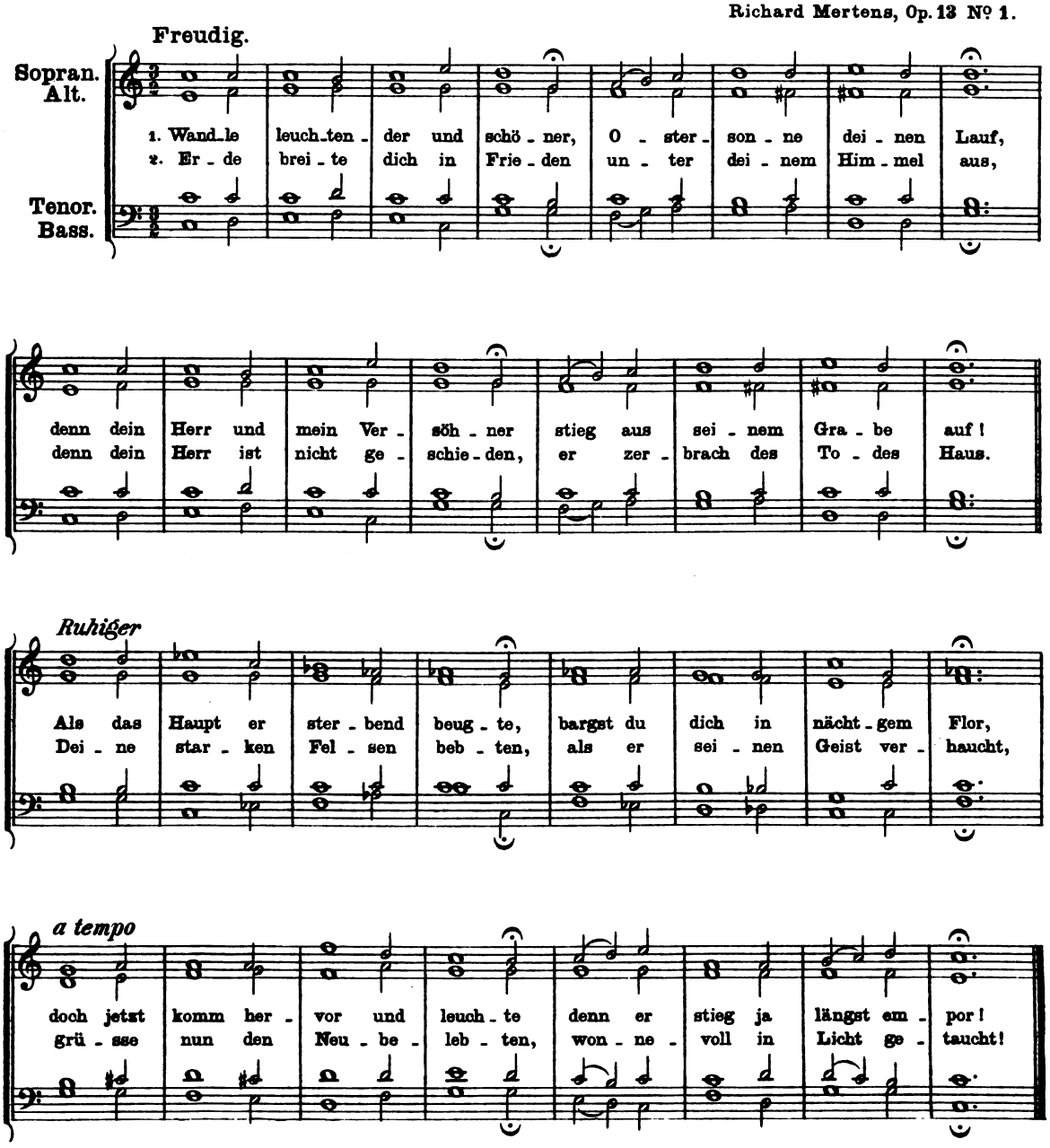
„Marienklage.“

Melodie aus dem 15. Jahrhundert
bearbeitet von Emil Krause.

se - hen, den ich so ge - - lie - - - bet, den ich so ge -
lie - - - bet. Her-zens - kind, Her-zens - kind, dein
p
pp
N.B. Wiederholung ad lib:
Wäng-lein sind dir so gar ver - bli - - chen, all dein Kraft,
all dein Macht ist dir gar ent - wi - - - - chen.

Osterlied.

(Spitta.)

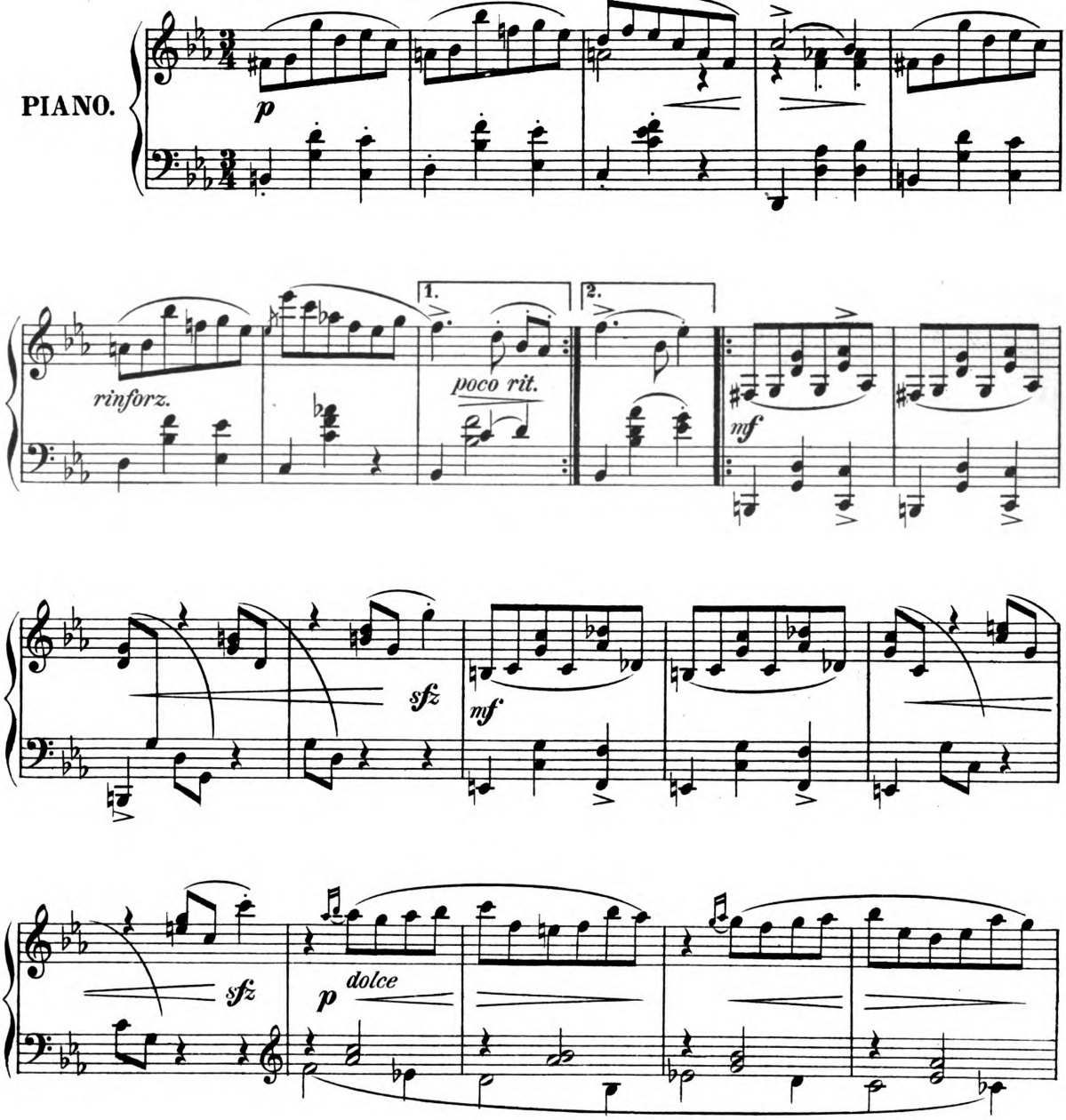
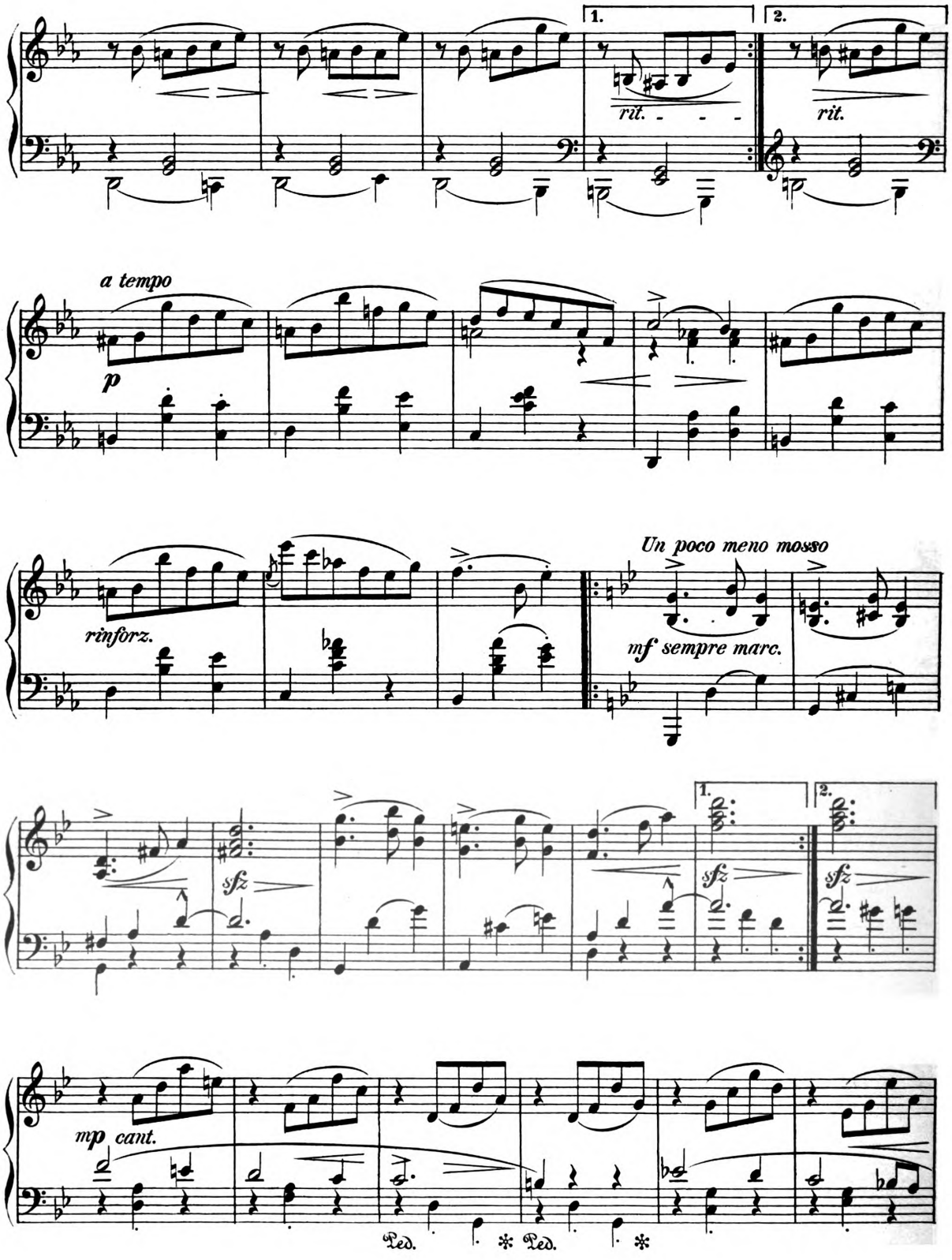
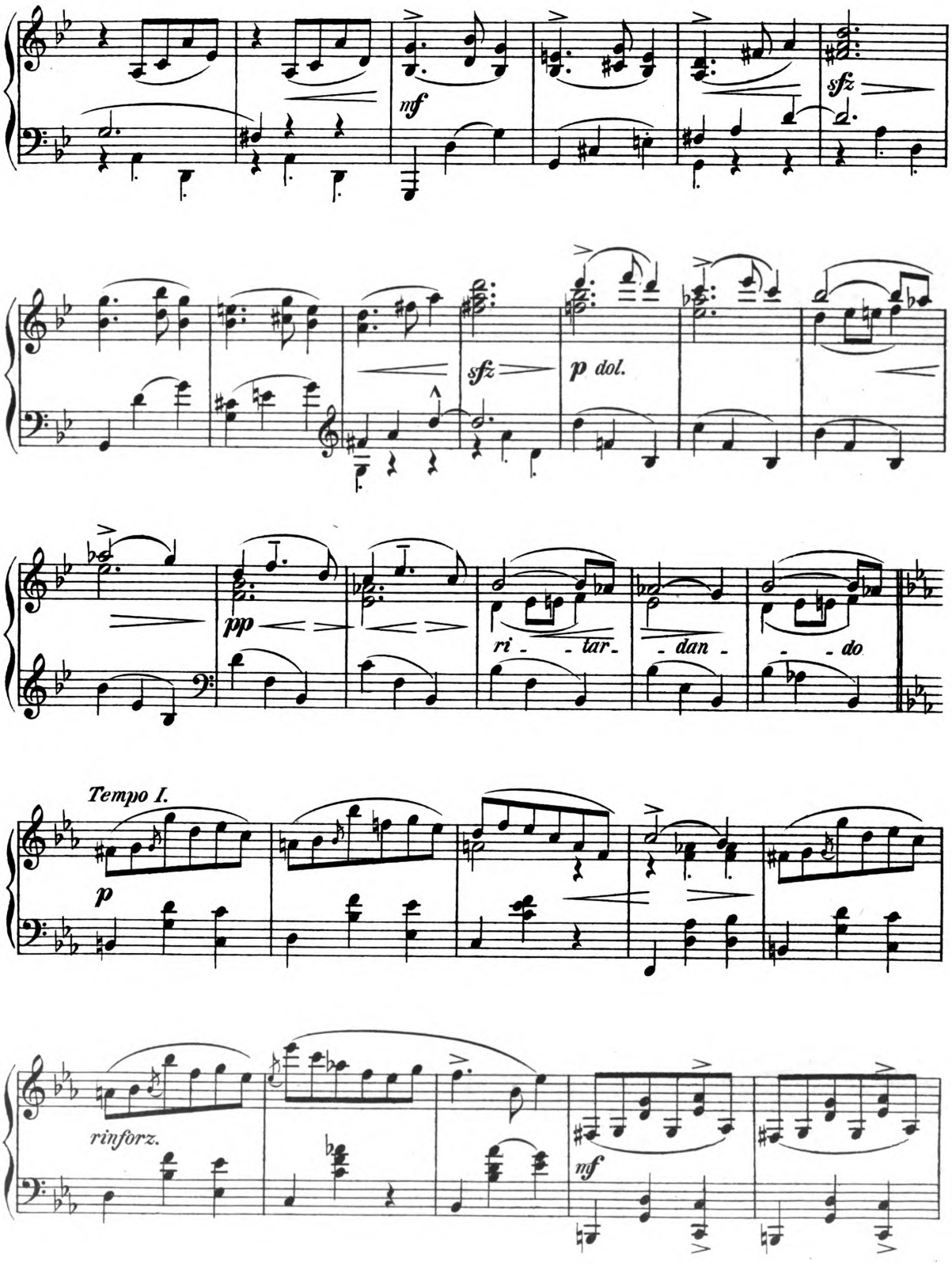
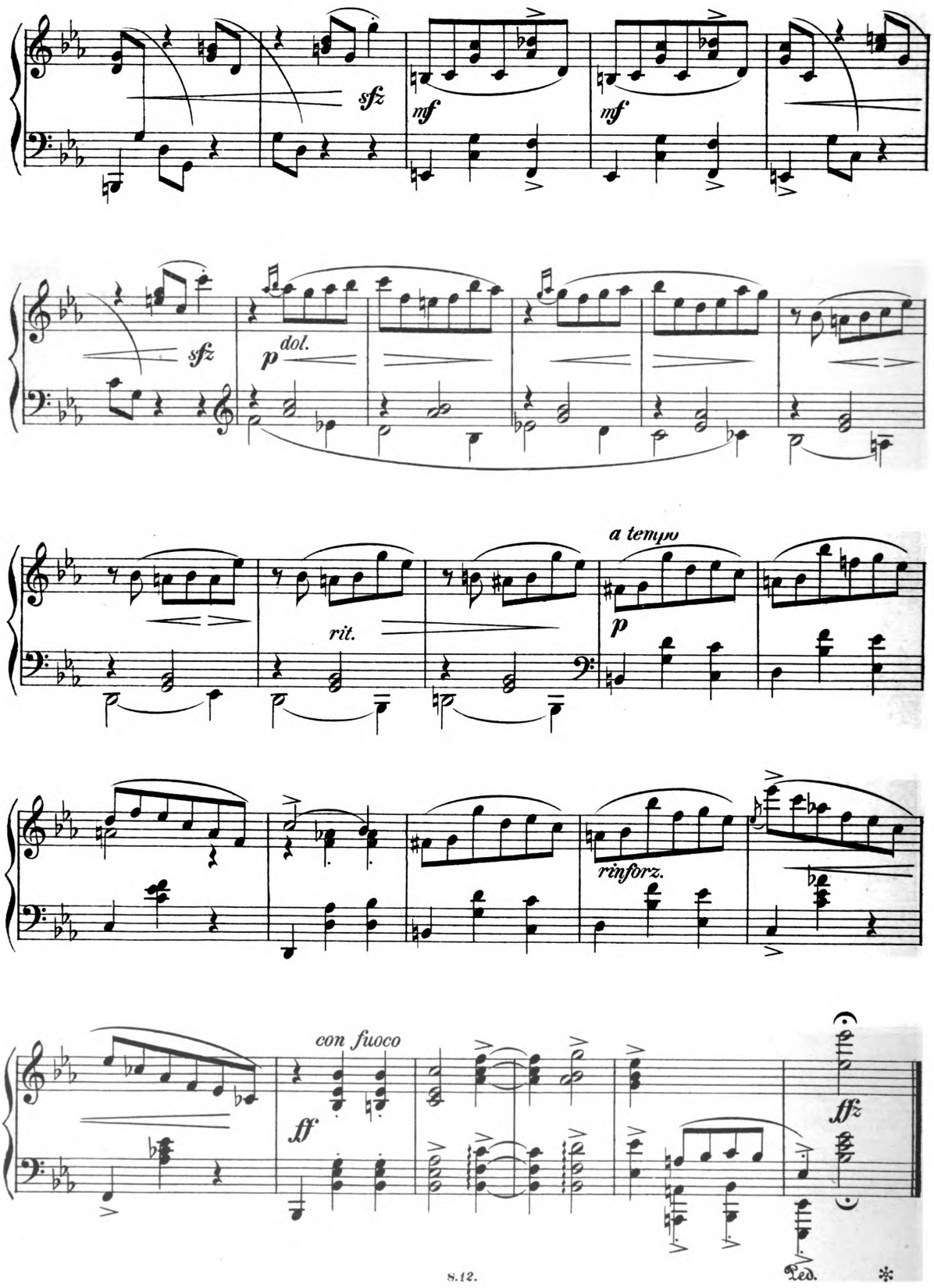
Richard Mertens, Op. 13 Nº 1.



Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

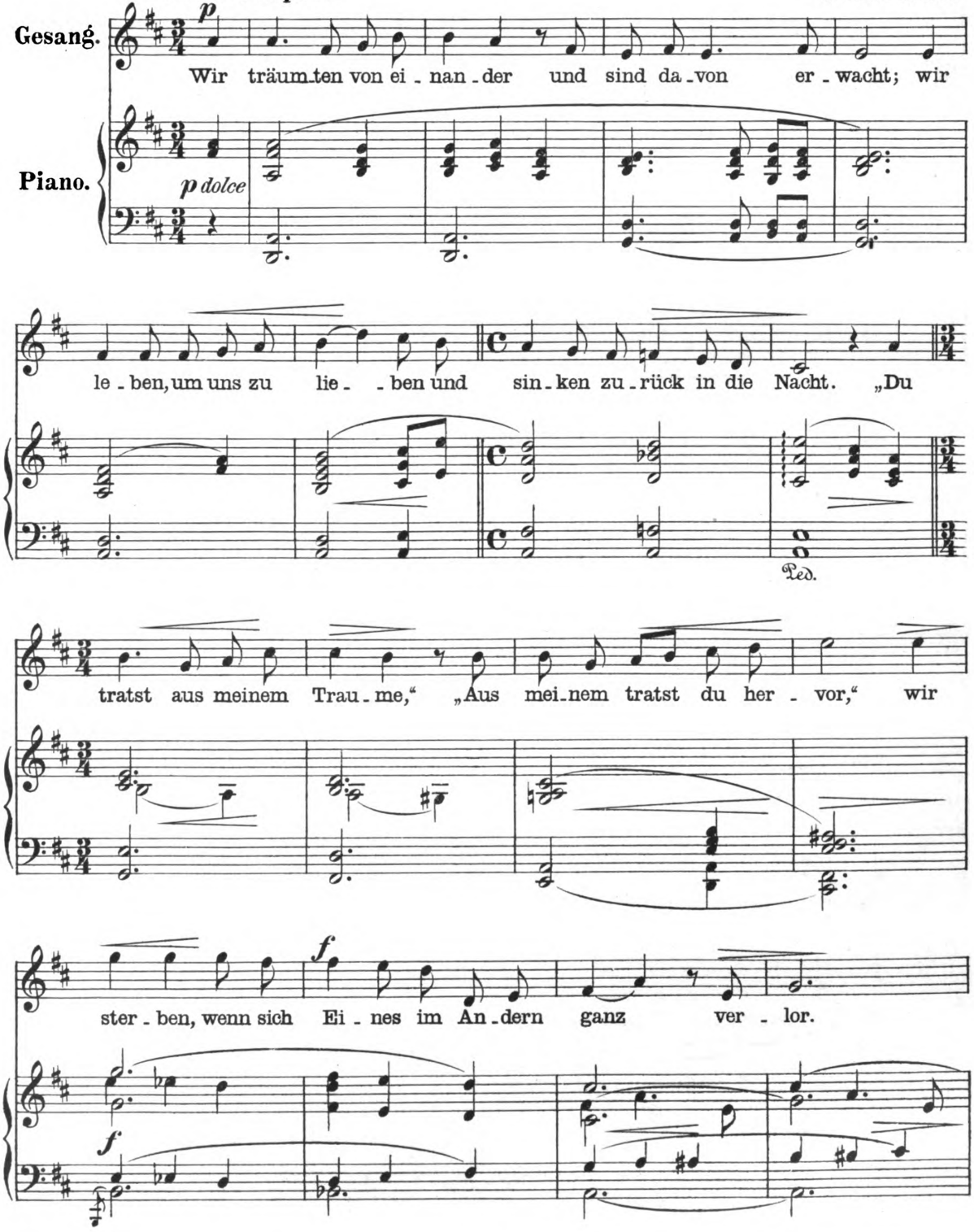
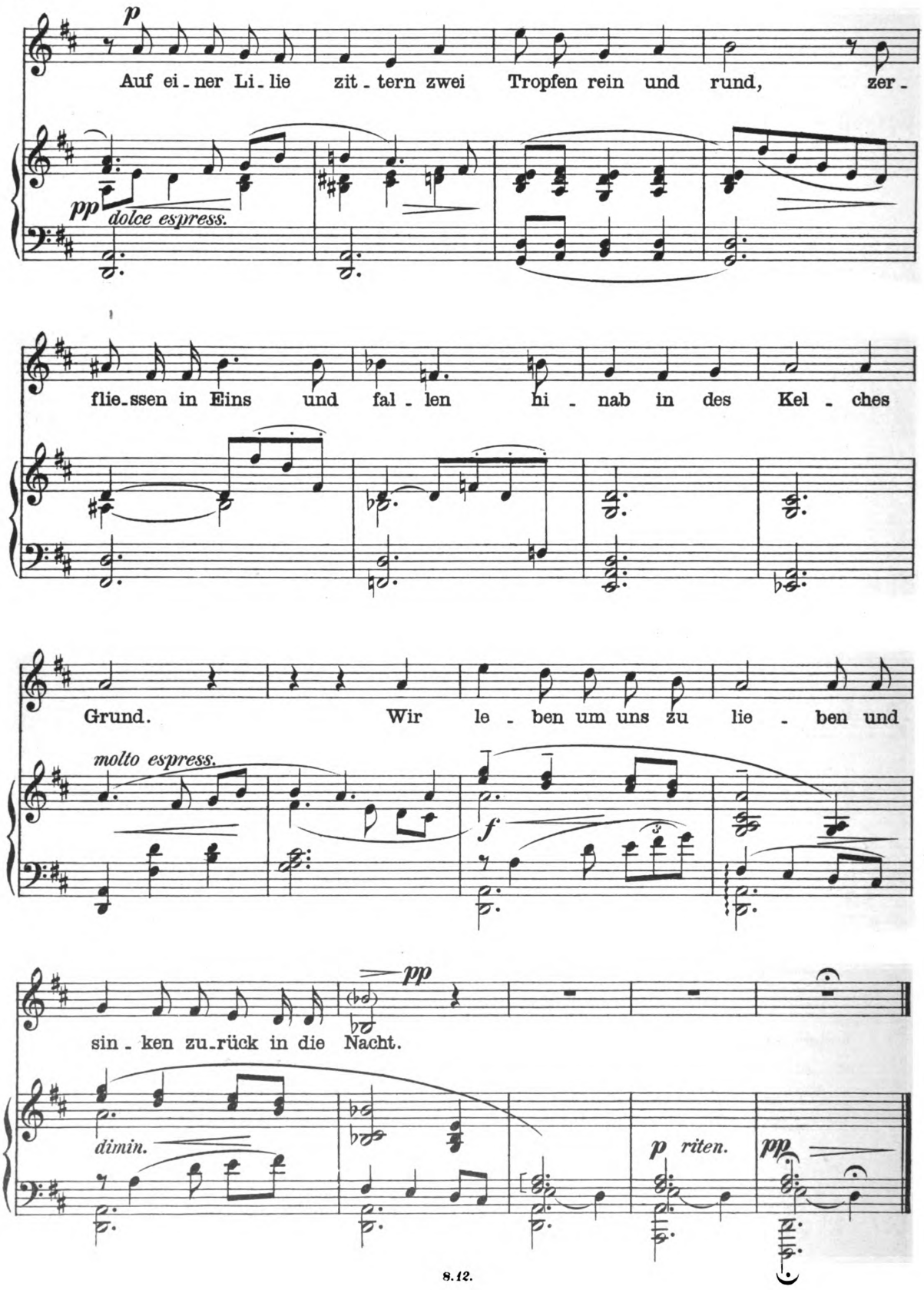
Kleiner Walzer.

Tempo di Valse, grazioso.

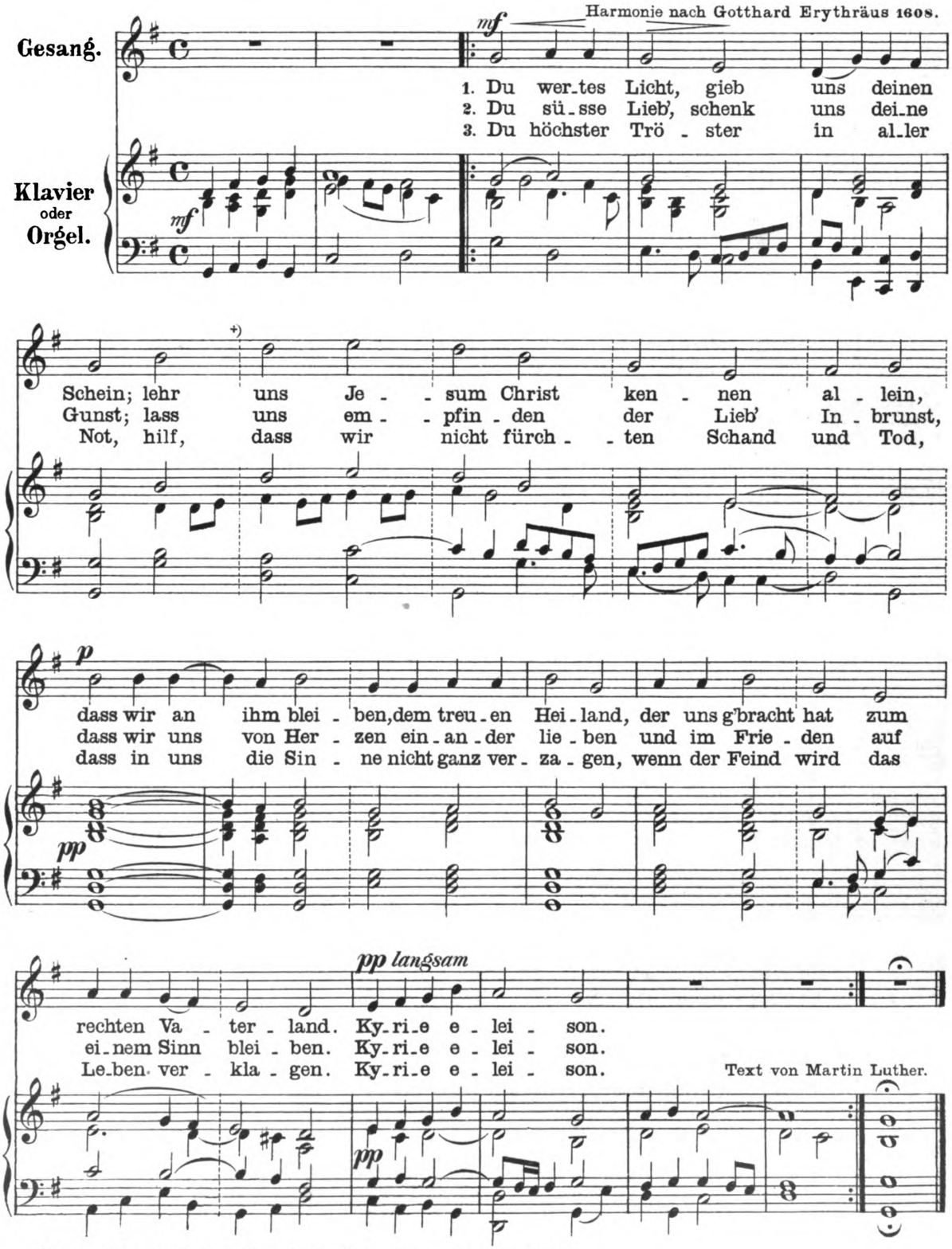
Walter Niemann.

1.
2.
rit.
rit.
a tempo
p
rinforz.
Un poco meno mosso
mf sempre marc.
sfz
sfz
sfz
mp cant.
Ped.
Ped.

nf
sfz
sfz
p dol.
pp
ri - - tar - dan - - do
Tempo I.
p
rinforz.
nf

sfz
mf
mf
sfz
p dol.
rit.
a tempo
p
rinforz.
con fuoco
ff
fffz
Ped.
*

Ich und Du.

(P. Cornelius.)

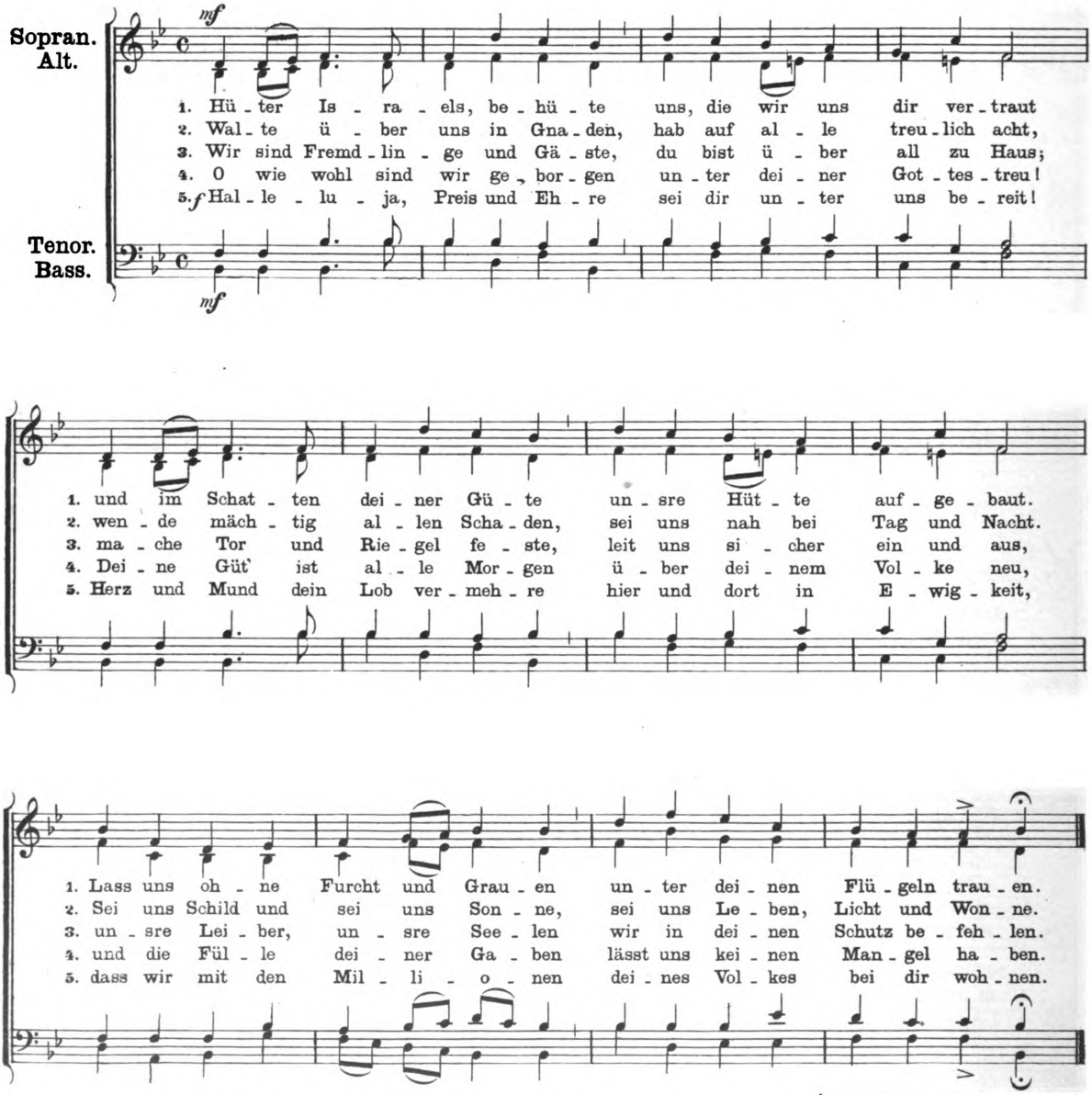
Molto tranquillo. J. B. Foerster.

p
Auf ei - ner Li - lie zit - tern zwei Tropfen rein und rund, zer -
pp dolce espress.
flie - ssen in Eins und fal - len hi - nab in des Kel - ches
Grund. Wir le - ben um uns zu lie - ben und
molto espress.
f
pp
sin - ken zu - rück in die Nacht.
dimin.
p riten.
pp

Pfingstgesang.

Für einstimmigen Chor oder eine Singstimme.

+) Die markierten Taktstriche haben mit der Betonung nichts zu tun.

Hüter Israels, behüte uns.

(Gesang für verschiedene Gelegenheiten, z. B. bei Trauungen.)

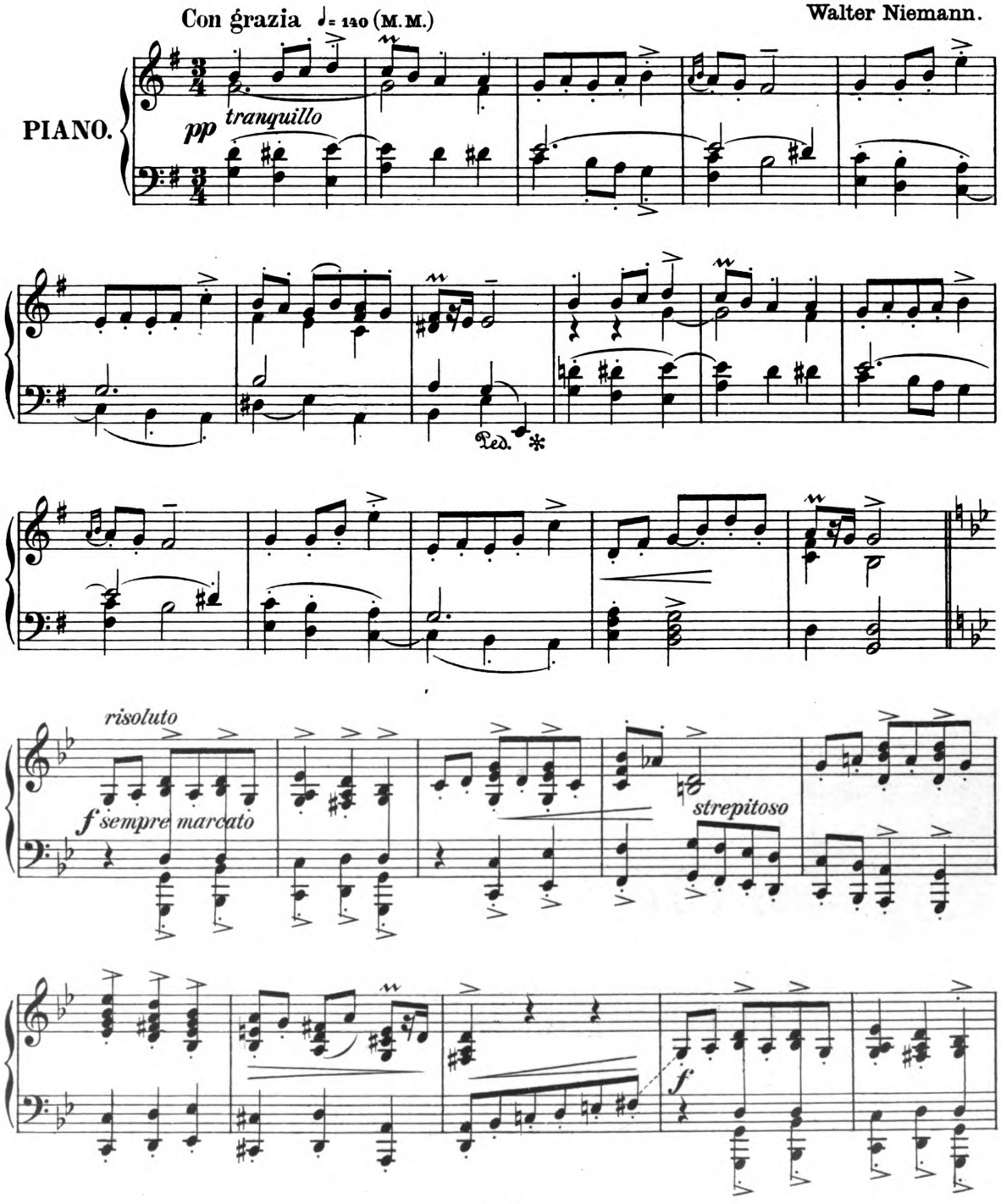
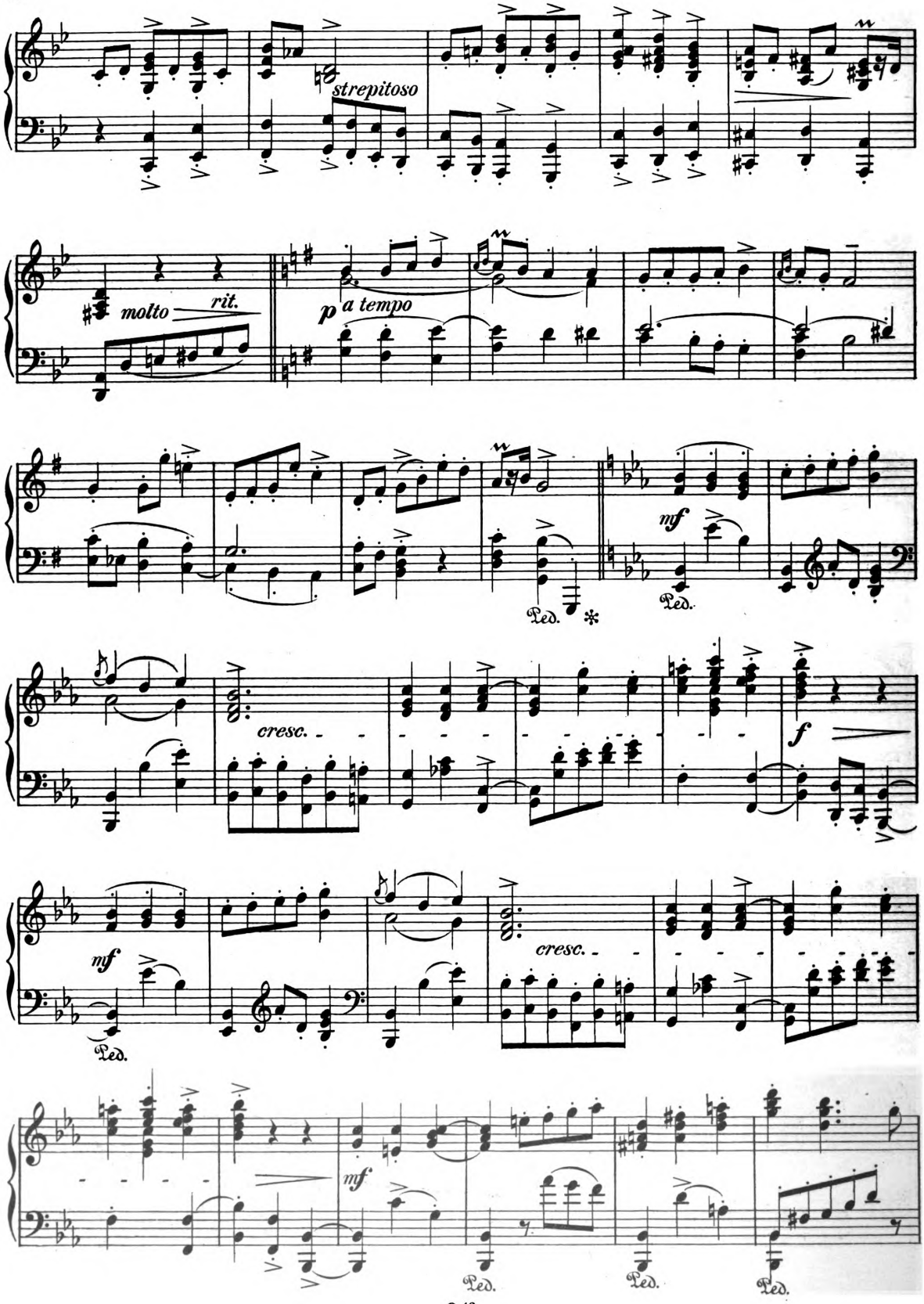
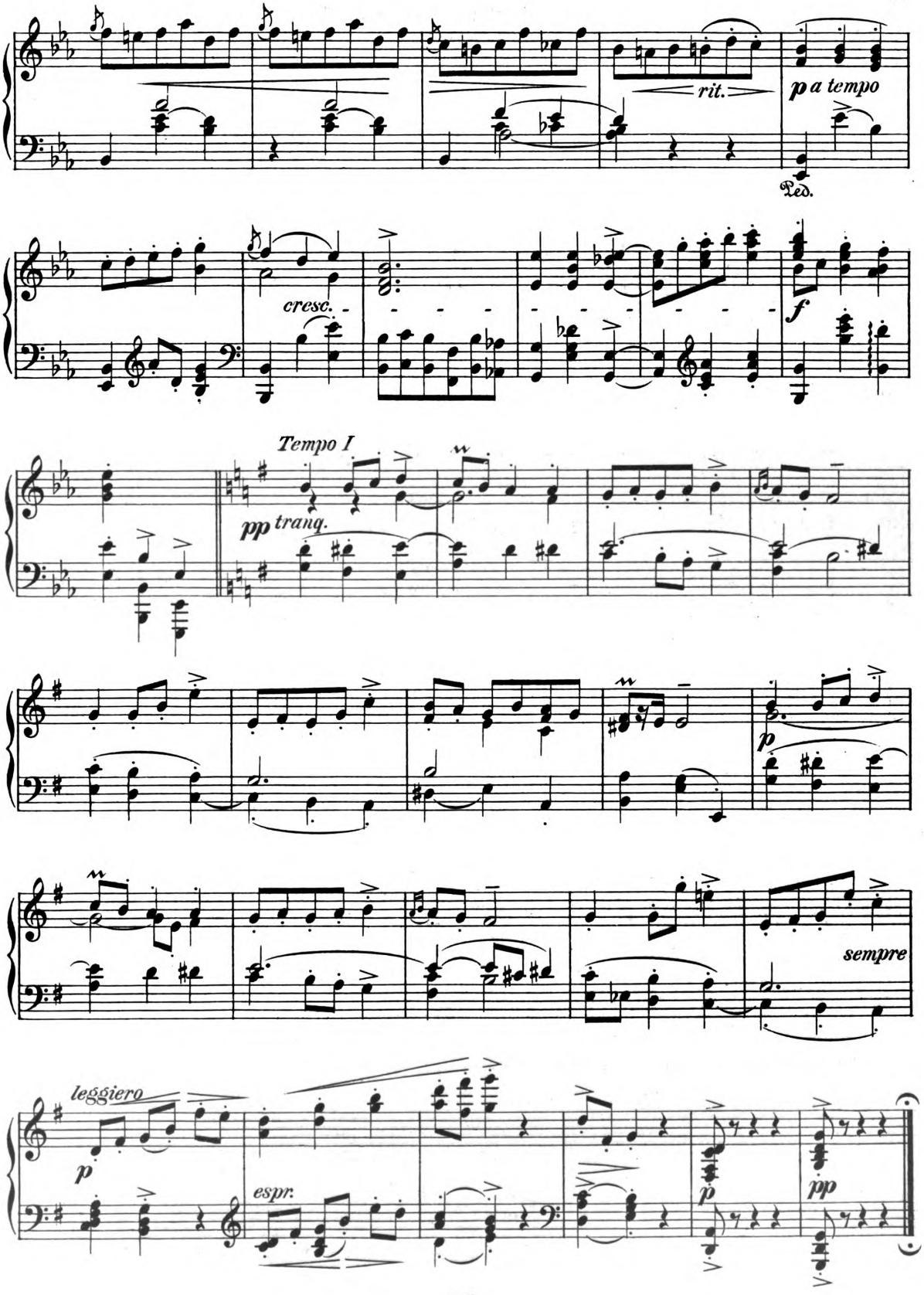
J. G. Herzog.

(K. J. Philipp Spitta, †1859.)

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Rococo.

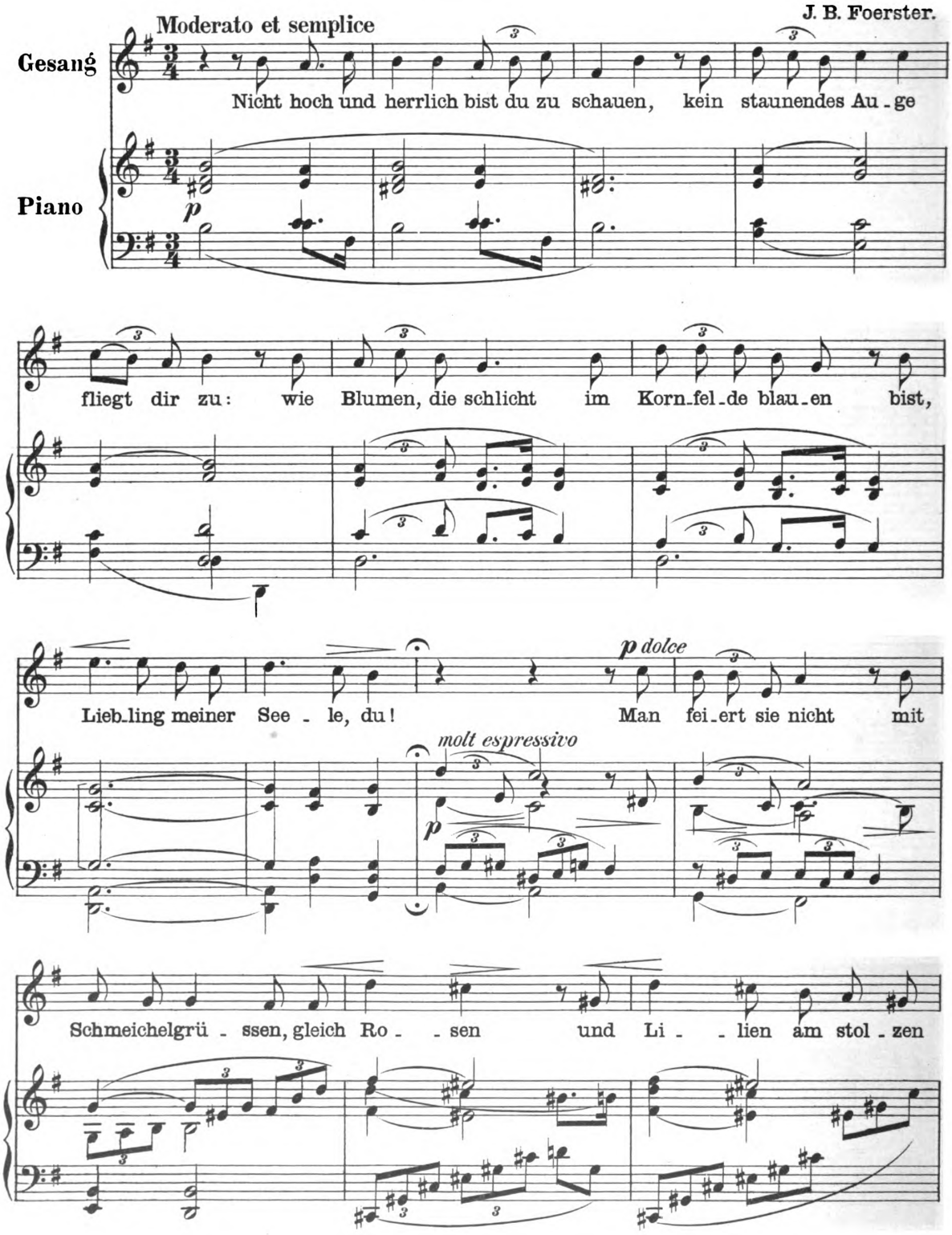
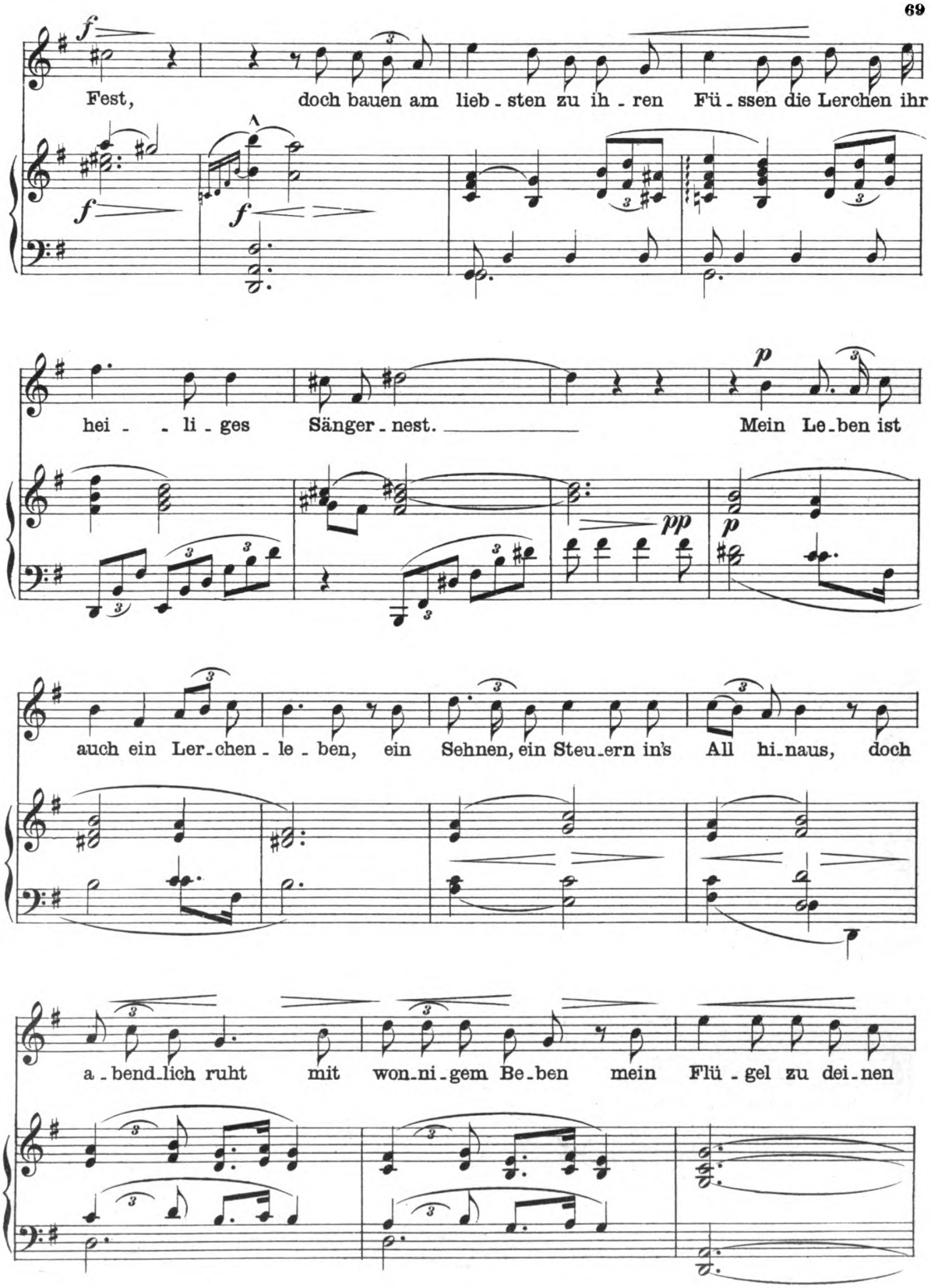
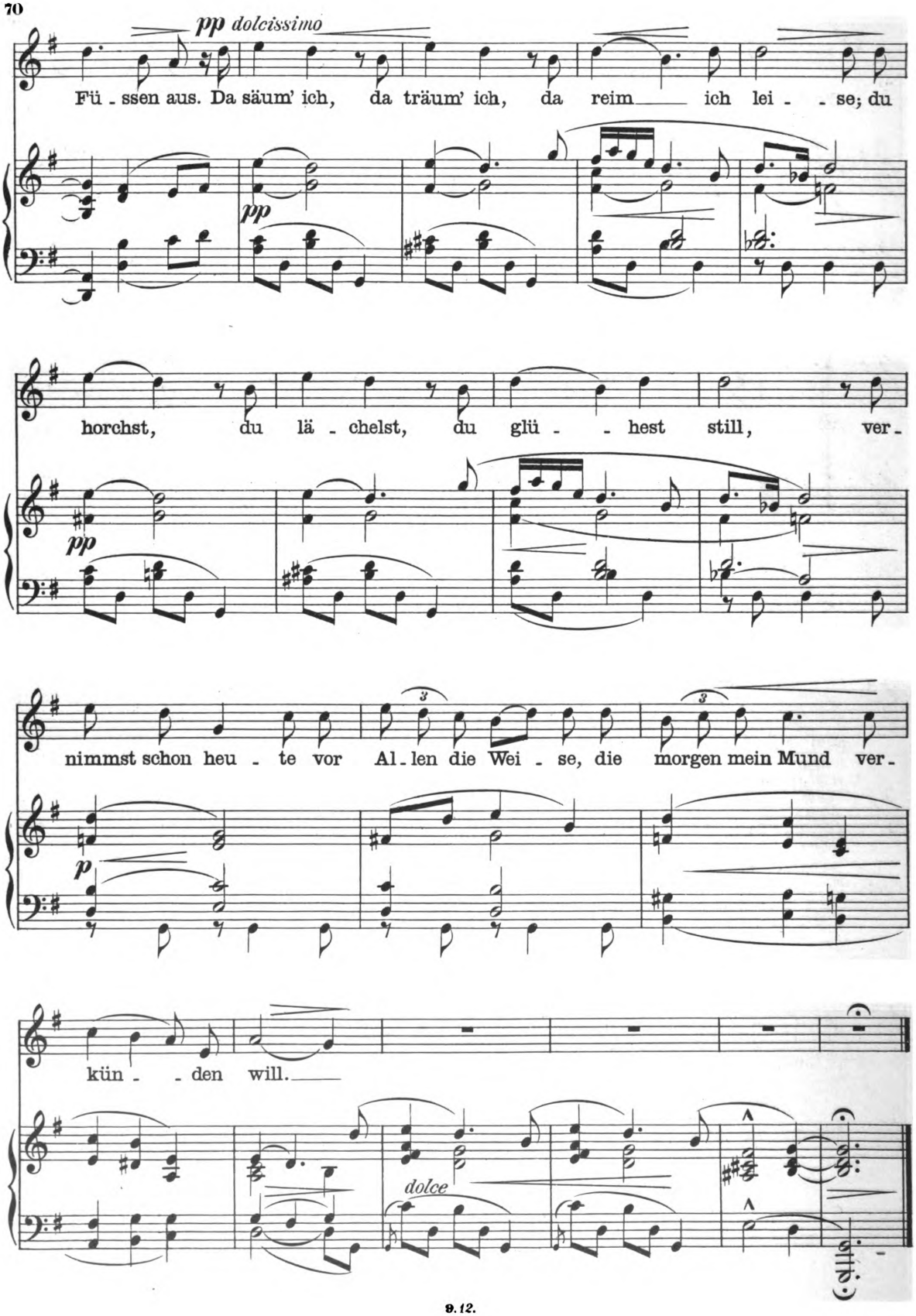
Minuetto scherzando.

Con grazia ♩= 140 (M.M.)

Walter Niemann.

strepitoso
molto rit.
p a tempo
mf
Ped.
cresc.
f
mf
Ped.
cresc.
mf
Ped.
Ped.
Ped.

rit.
p a tempo
Ped.
cresc.
f
Tempo I
pp tranq.
p
sempre
leggiero
p
espr.
p
pp

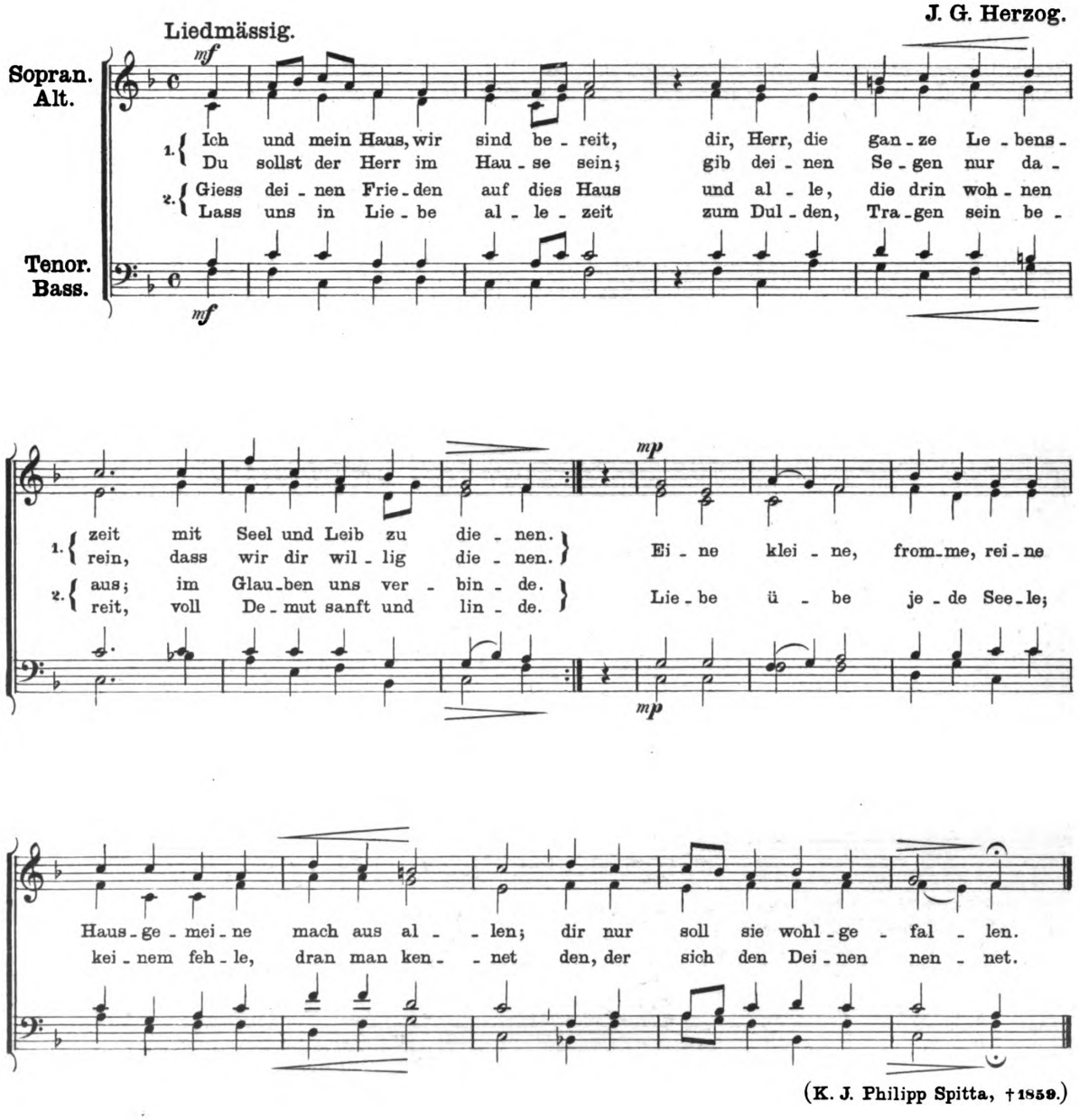
Nicht hoch und herrlich.

(Karl Beck.)

J. B. Foerster.

Fest, doch bauen am lieb - sten zu ih - ren Fü - ssen die Lerchen ihr
hei - - li - ges Sänger - nest. Mein Le - ben ist
auch ein Ler - chen - le - ben, ein Sehnen, ein Steu - ern in's All hi - naus, doch
a - bend - lich ruht mit won - ni - gem Be - ben mein Flü - gel zu dei - nen

pp dolcissimo
Fü - ssen aus. Da säum' ich, da träum' ich, da reim ich lei - - se; du
pp
horchst, du lä - chelst, du glü - - hest still, ver -
pp
nimmst schon heu - te vor Al - len die Wei - se, die morgen mein Mund ver -
p
kün - - den will.
dolce

Ich und mein Haus, wir sind bereit.

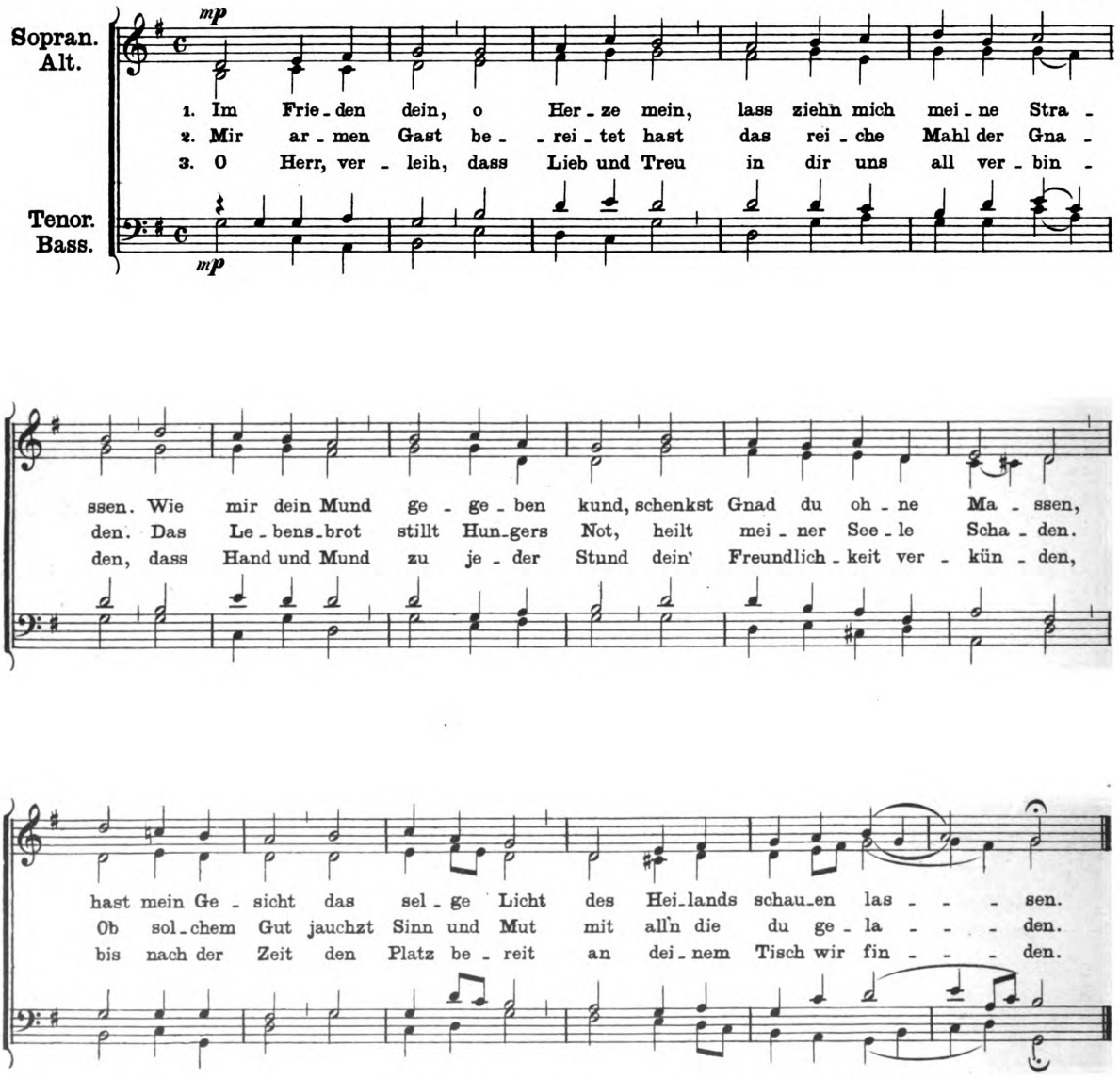
(Gesang für verschiedene Gelegenheiten, z. B. bei Trauungen.)

J. G. Herzog.

(K. J. Philipp Spitta, †1859.)

Im Frieden dein.

(Beim Abendmahl.)

Mel. Strassburg, 1530.
Tons. v. J. G. Herzog.

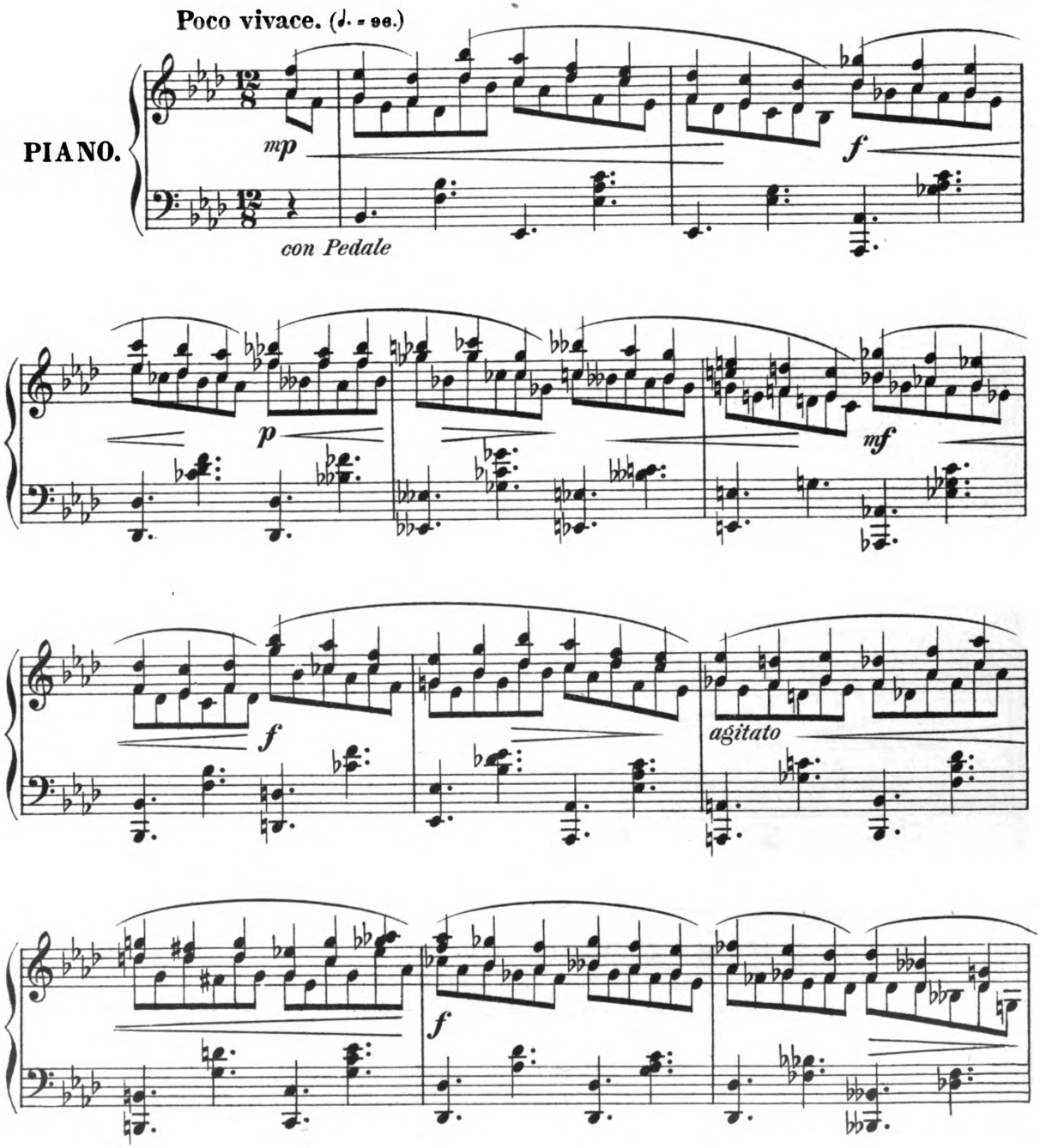
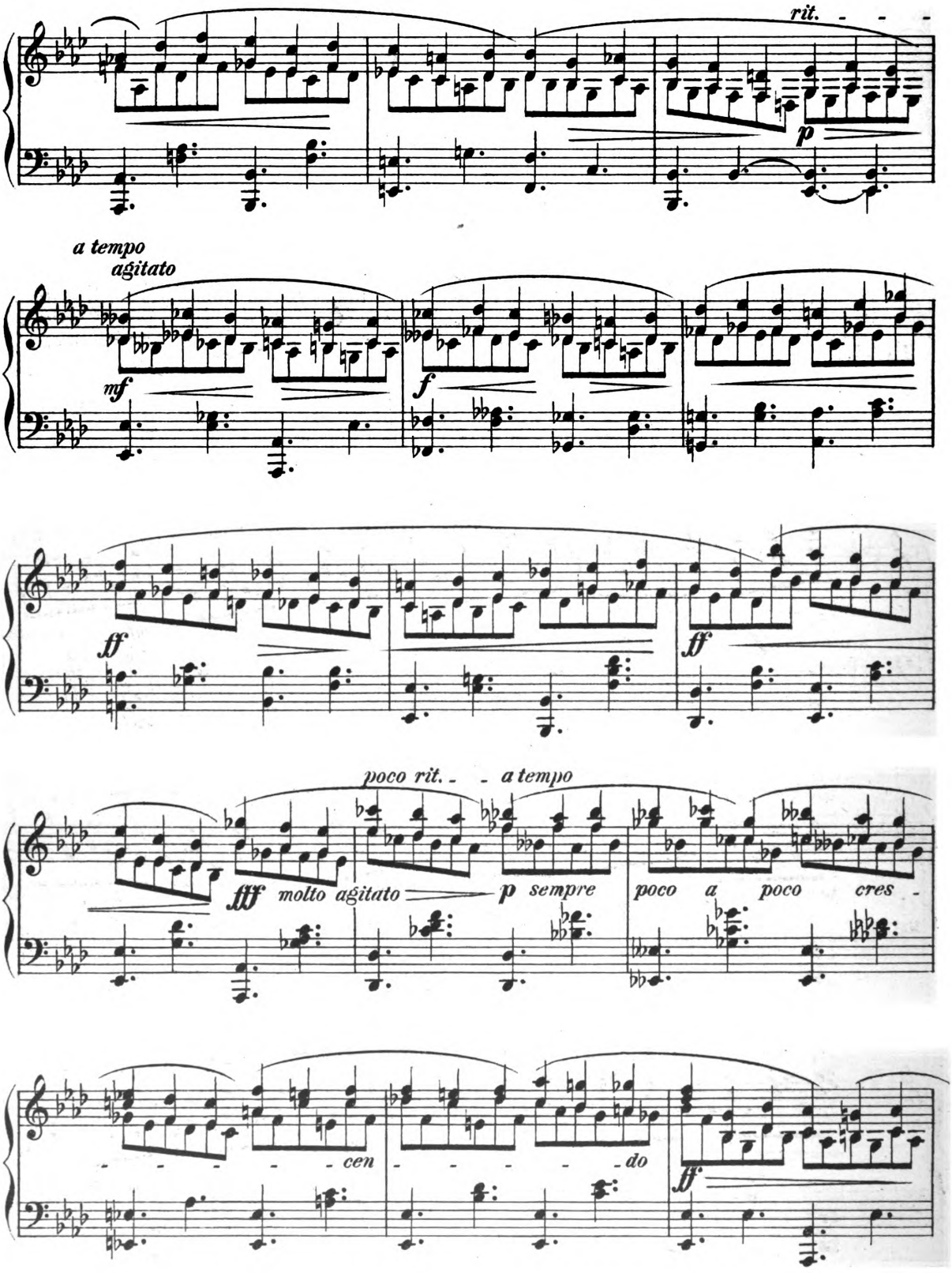
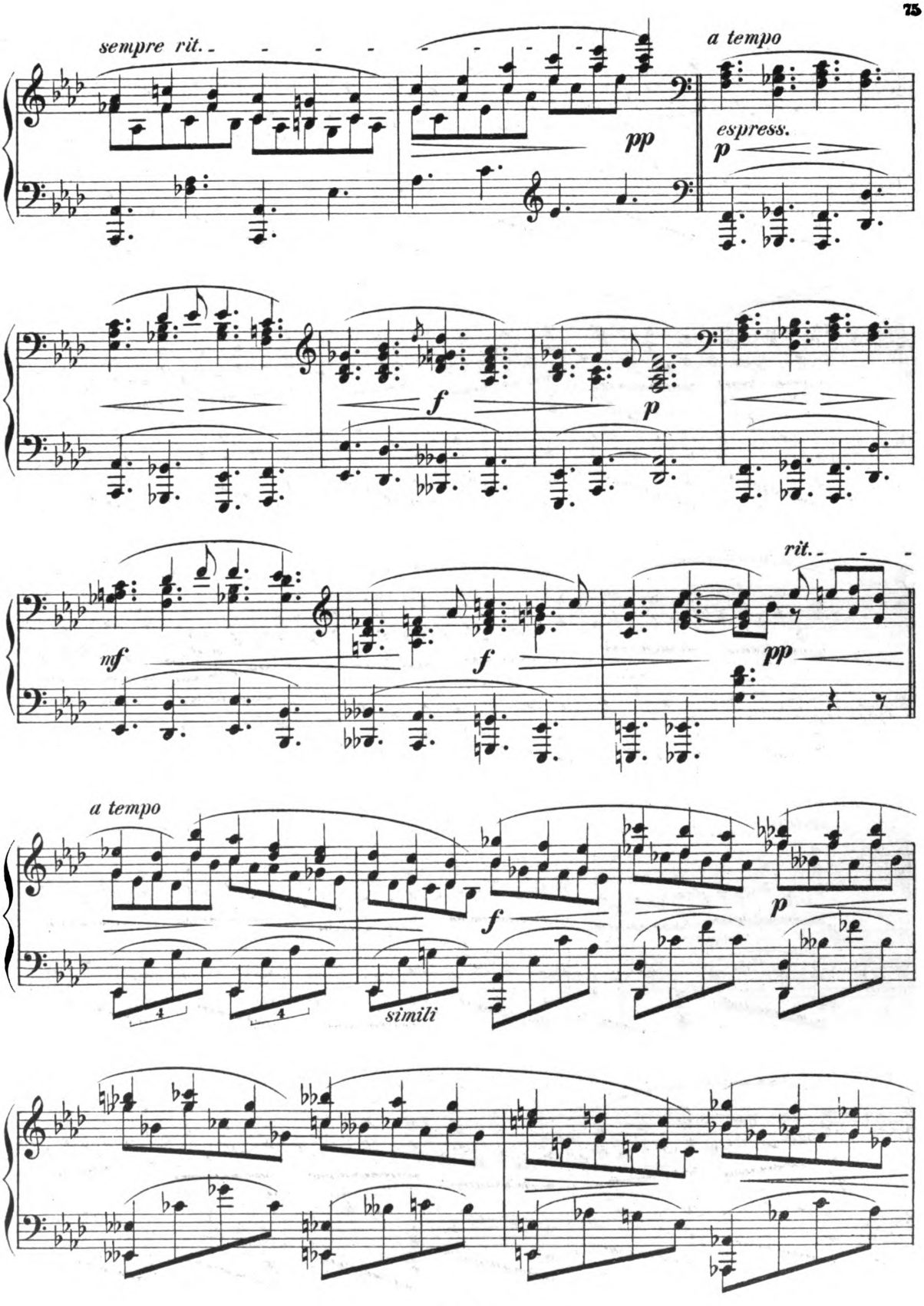
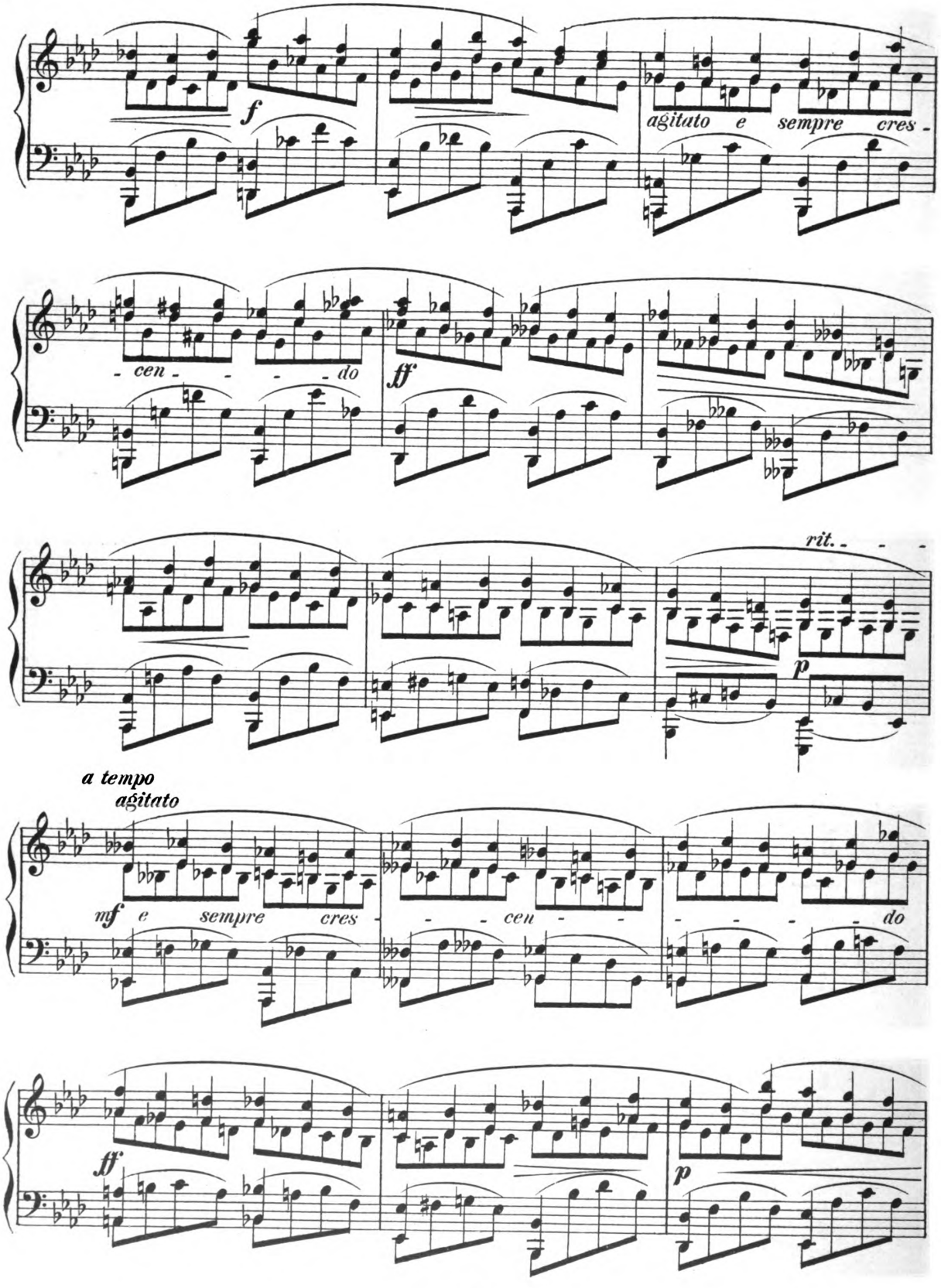
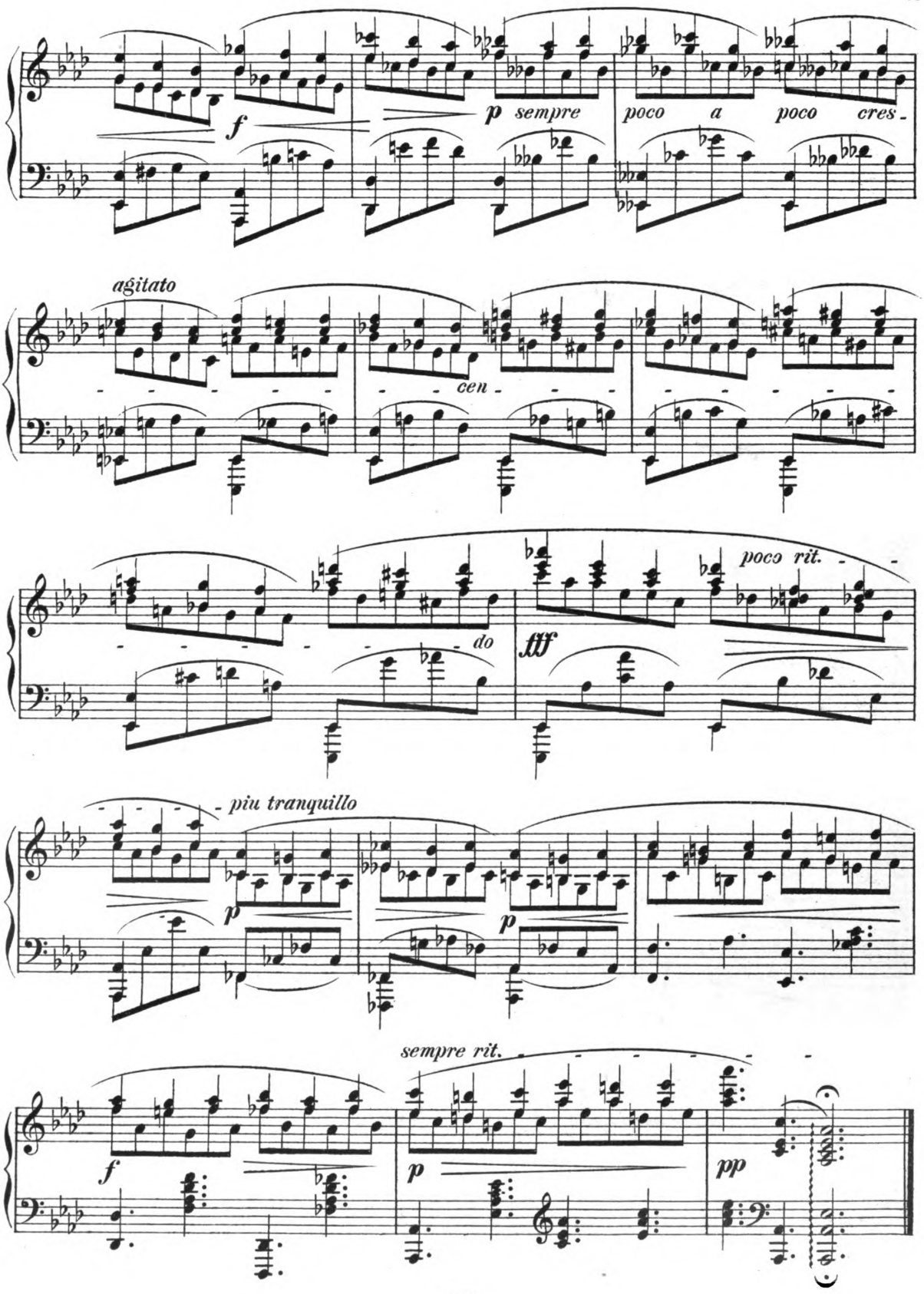


(Nach Johannes Englisch, †1577.)

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

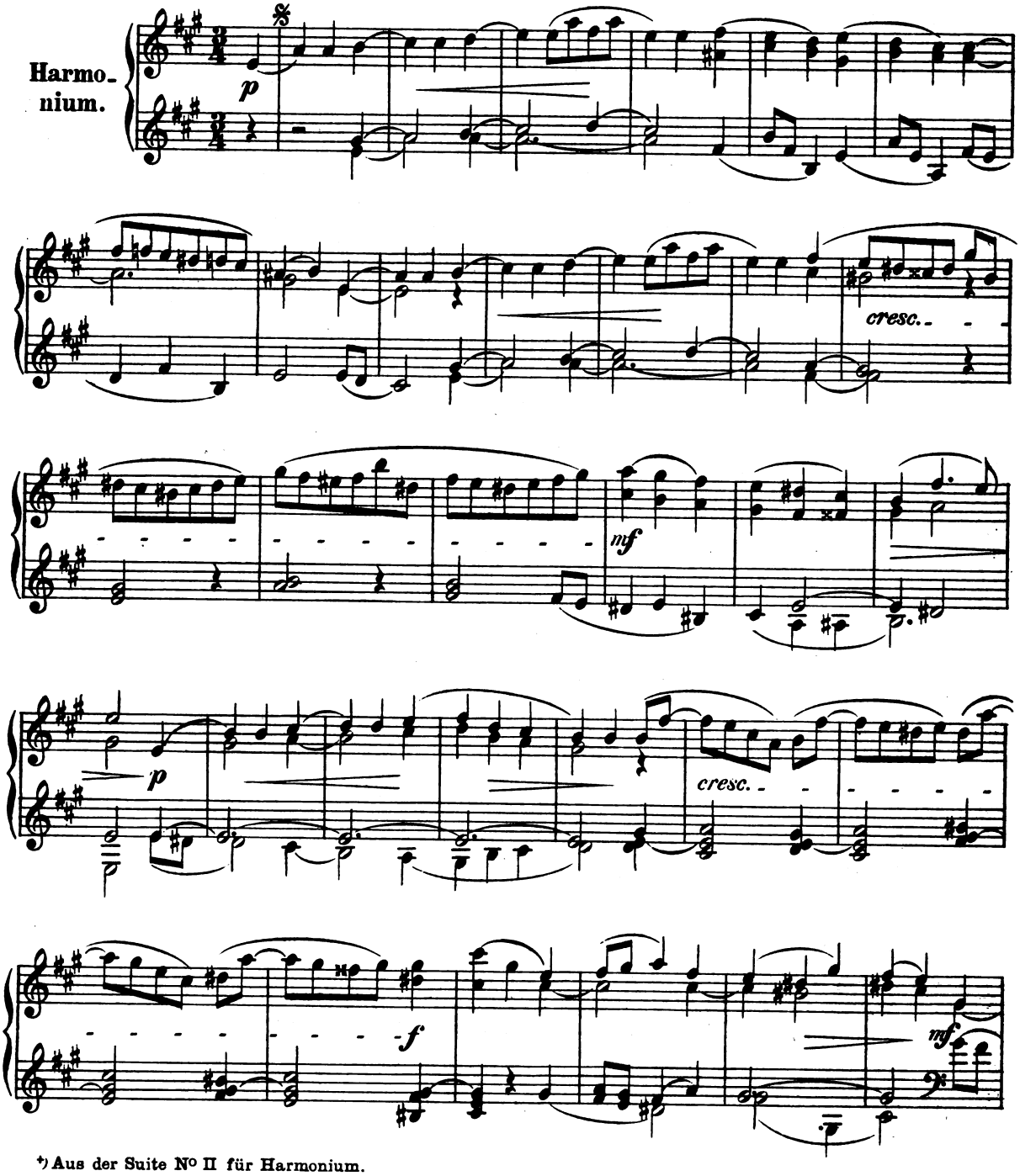
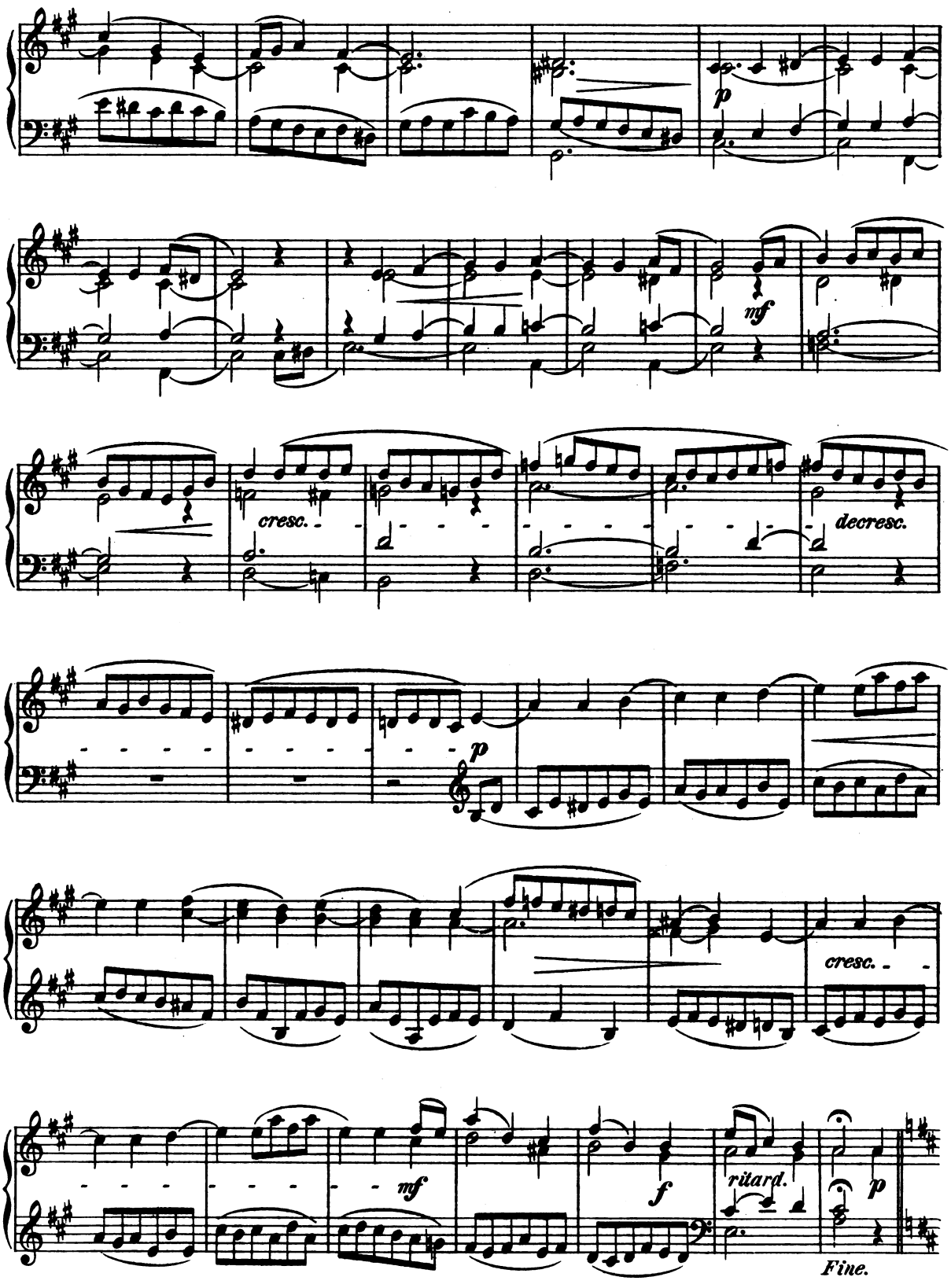
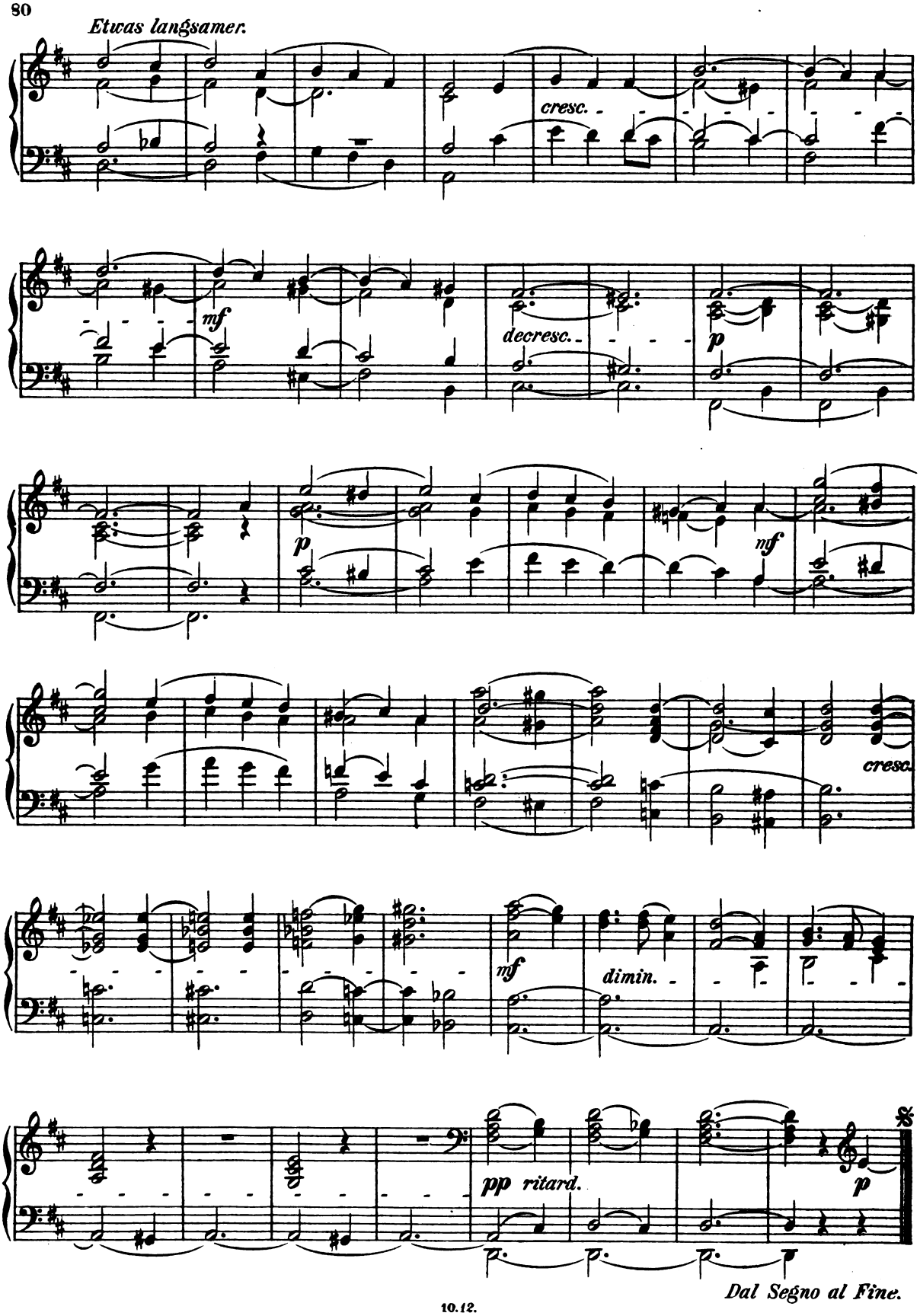
Impromptu.

(Studie.)

Max Reger, Op. 79 a 4.

rit. - - -
p
a tempo
agitato
mf
f
ff
ff
poco rit. - - a tempo
fff molto agitato
p sempre
poco a poco cres -
- - - - - - cen - - - - - - do
ff

sempre rit.
pp
a tempo
espress.
p
f
p
mf
f
rit.
pp
a tempo
f
p
simili

f
agitato e sempre cres -
- cen - - - - do
ff
rit. - - -
p
a tempo
agitato
mf e sempre cres - - - cen - - - - - do
ff
p

f
p sempre poco a poco cres-
agitato
cen
do
poco rit.
fff
piu tranquillo
p
p
sempre rit.
f
p
pp

Menuett. *)

Allegretto grazioso.

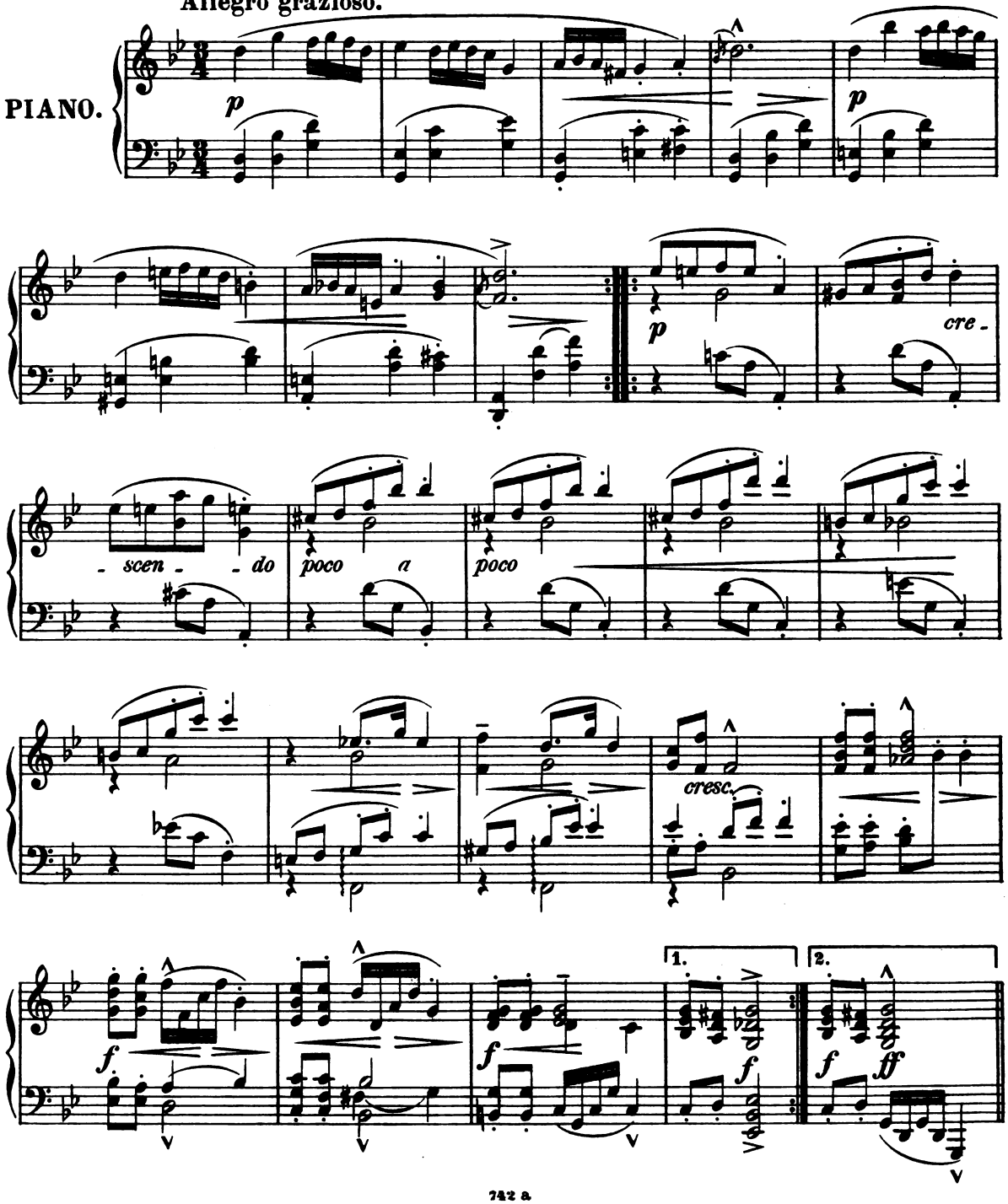
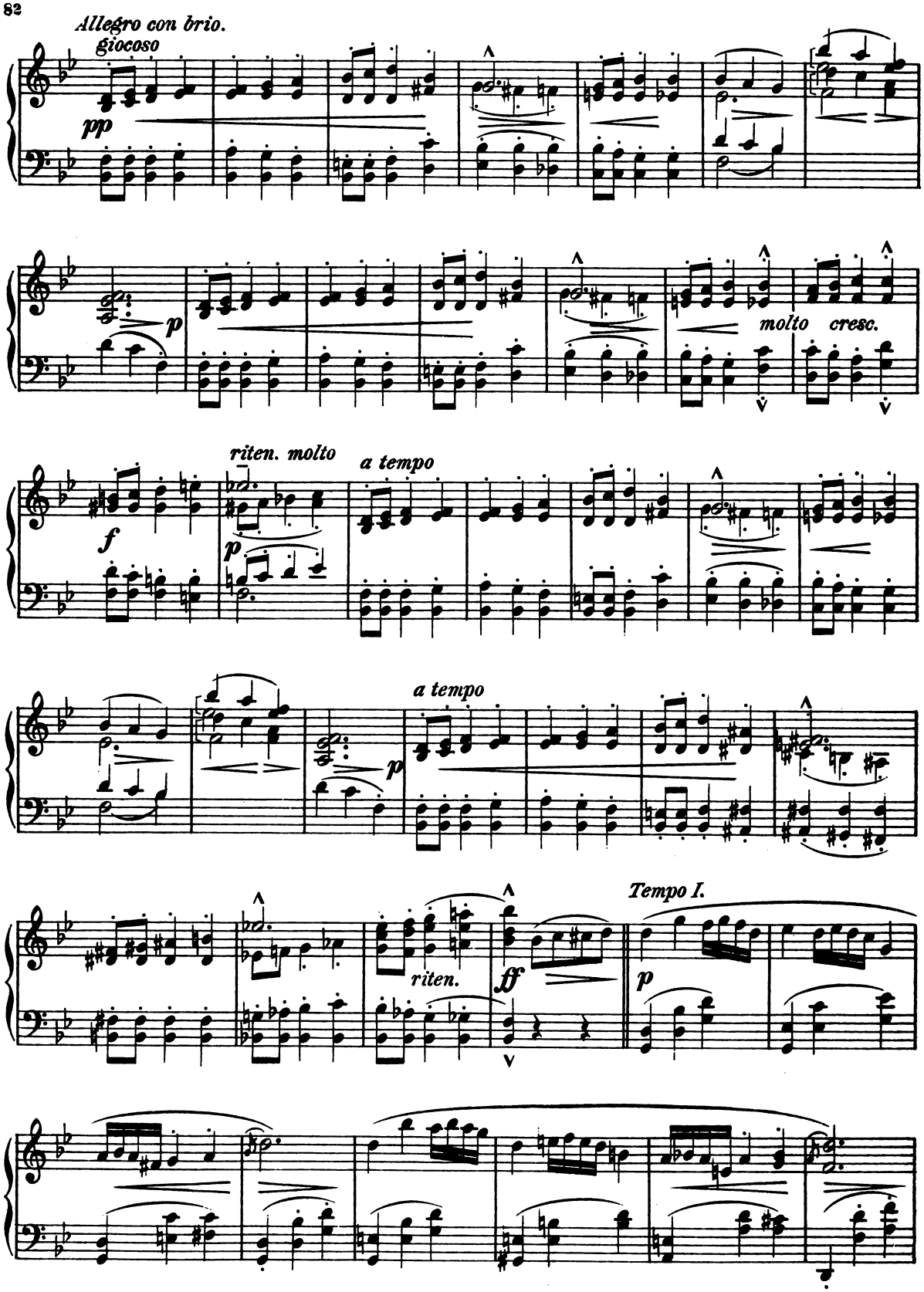
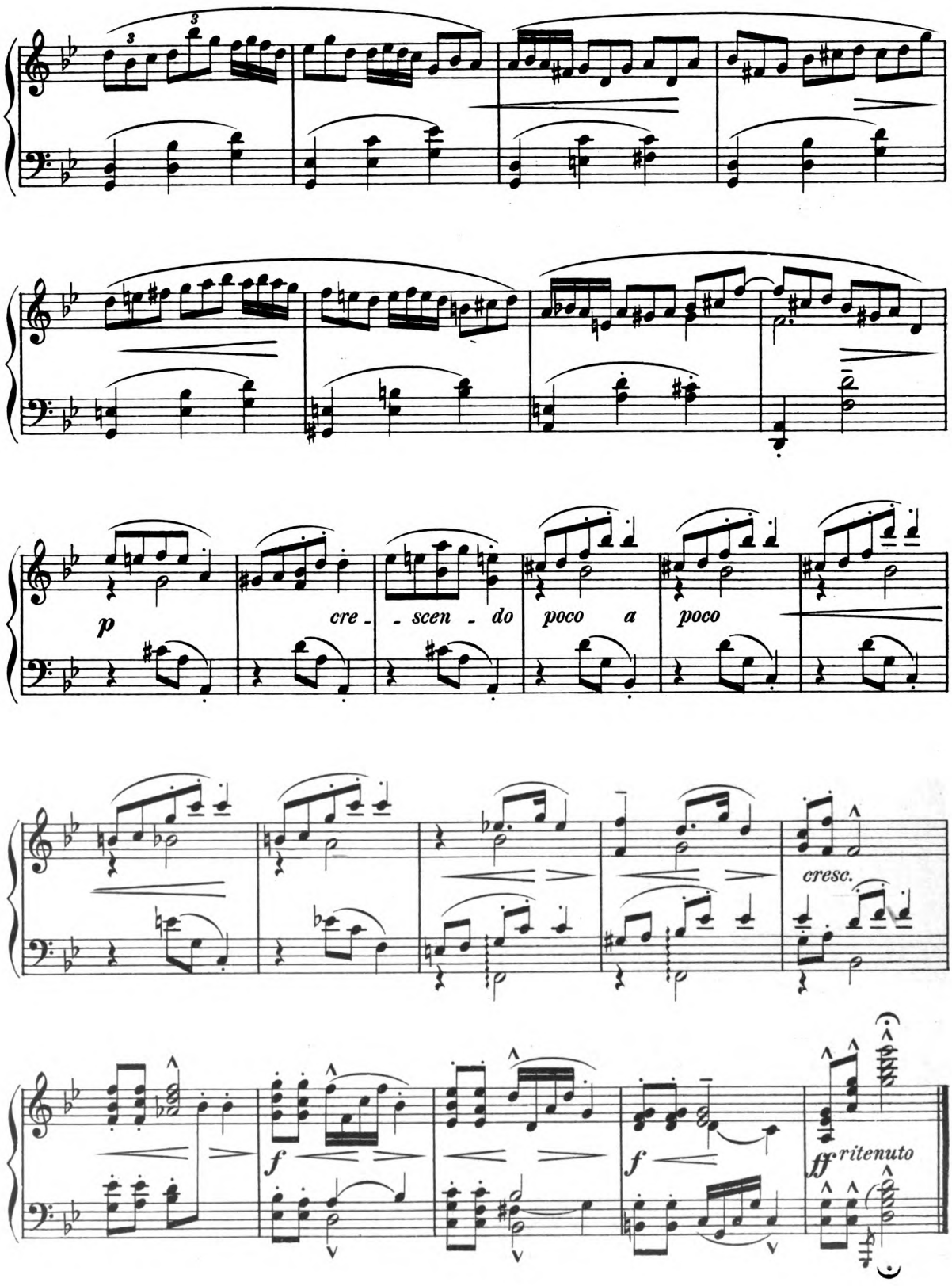
Camillo Schumann, Op. 30 III.

*) Aus der Suite No II für Harmonium.

p
mf
cresc.
decresc.
p
cresc.
mf
f
ritard.
p
Fine.

Etwas langsamer.
cresc.
mf
decresc.
p
p
mf
cresc.
mf
dimin.
pp ritard.
p
Dal Segno al Fine.

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Lose Blätter.

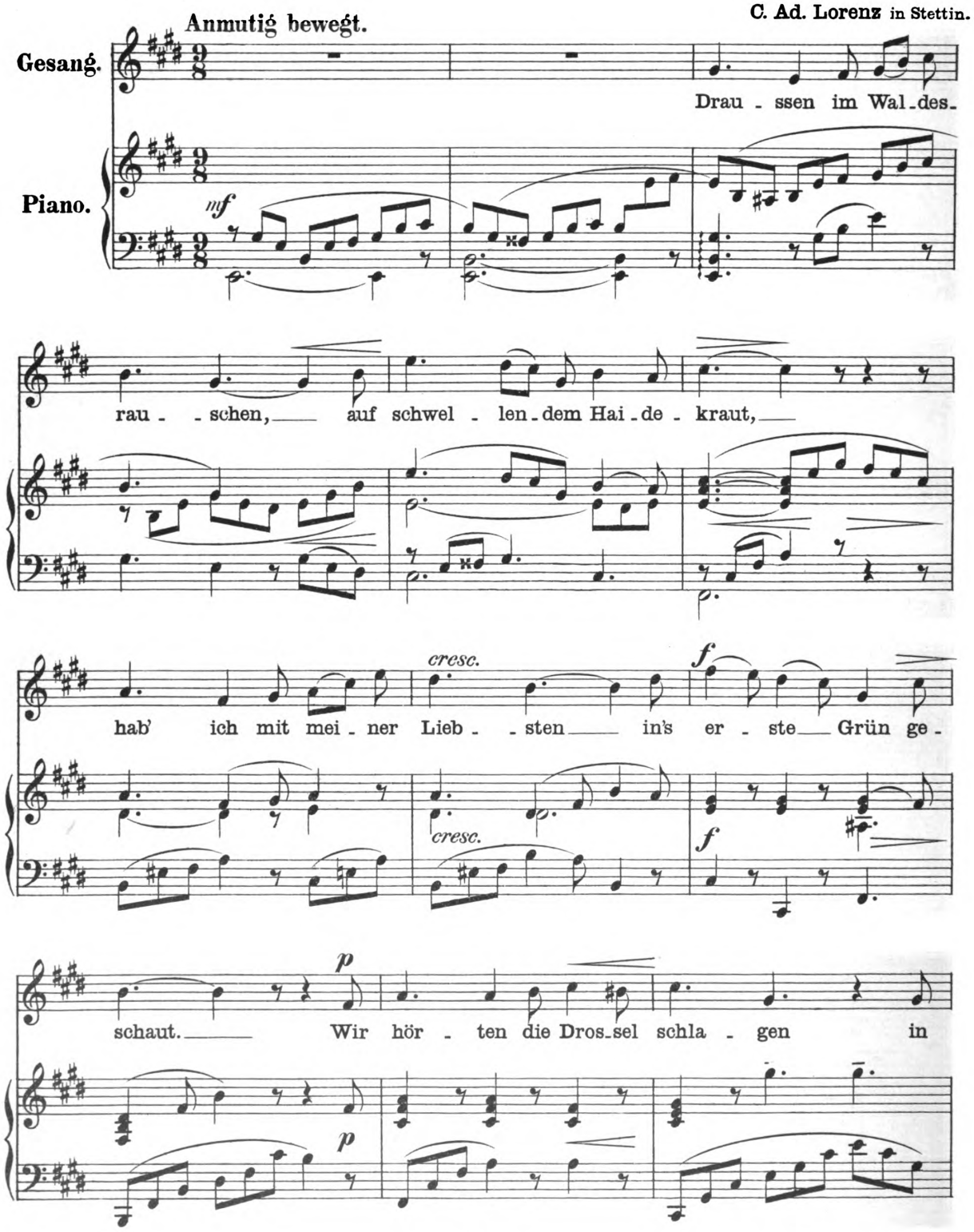
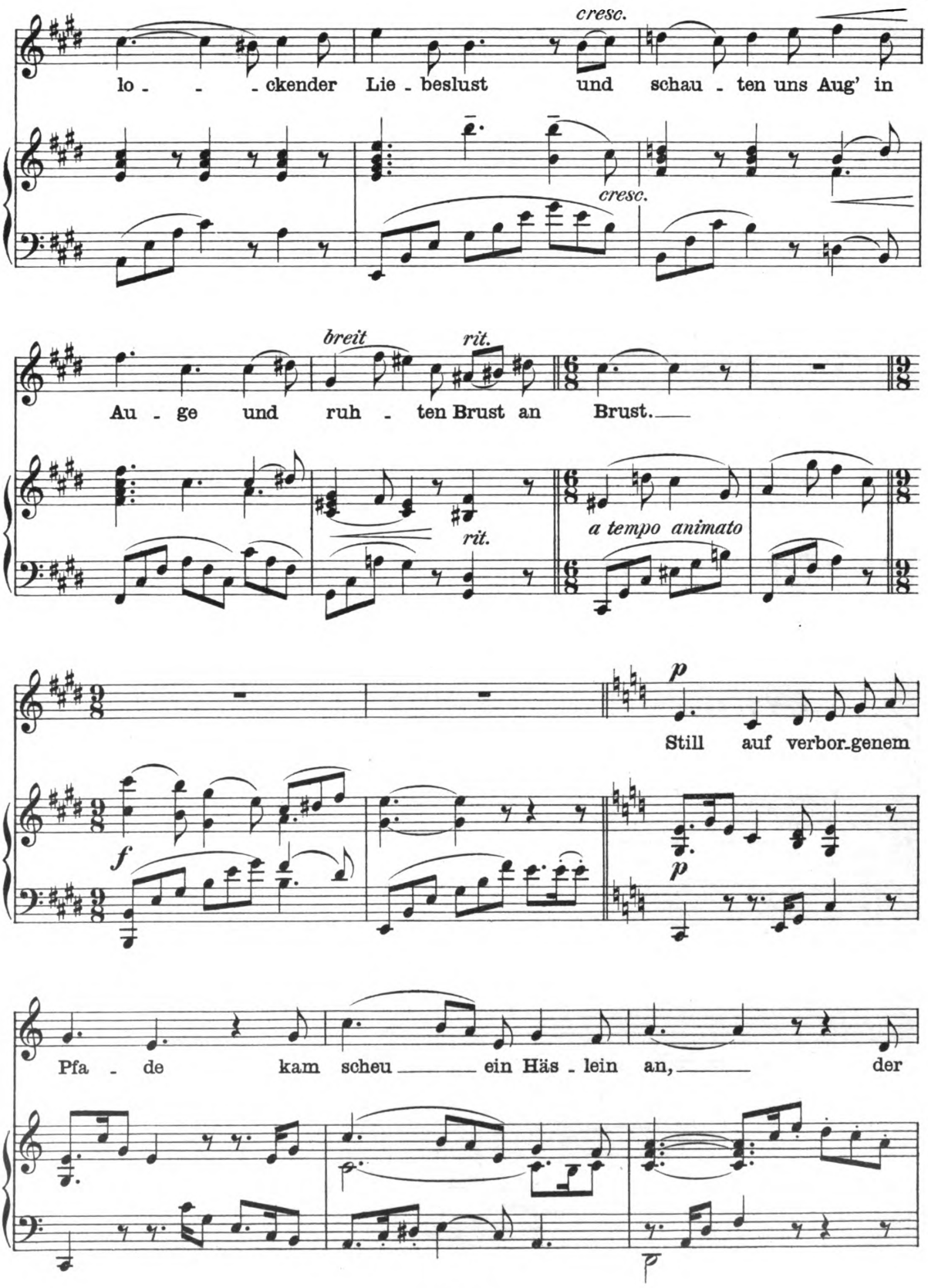
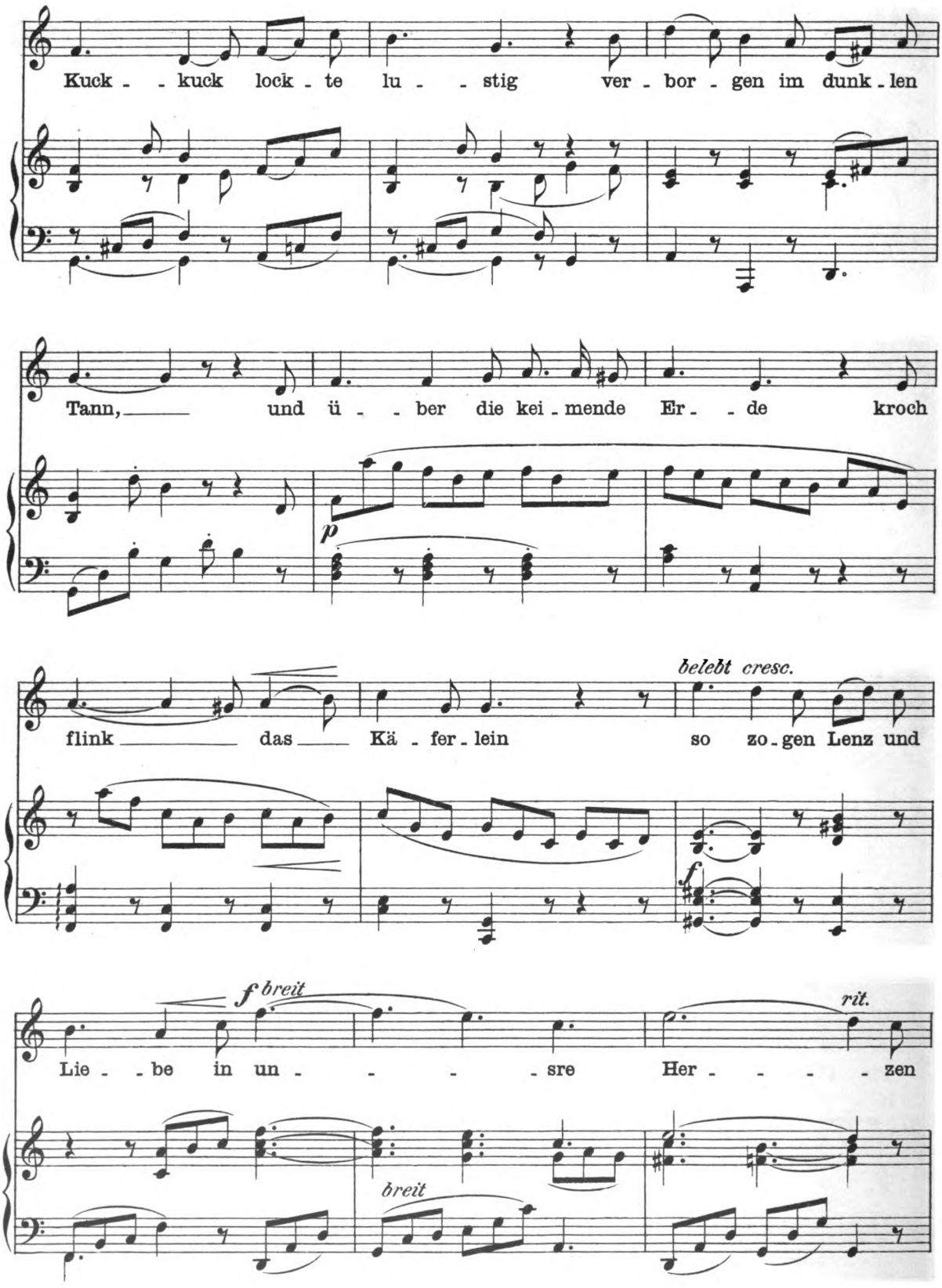
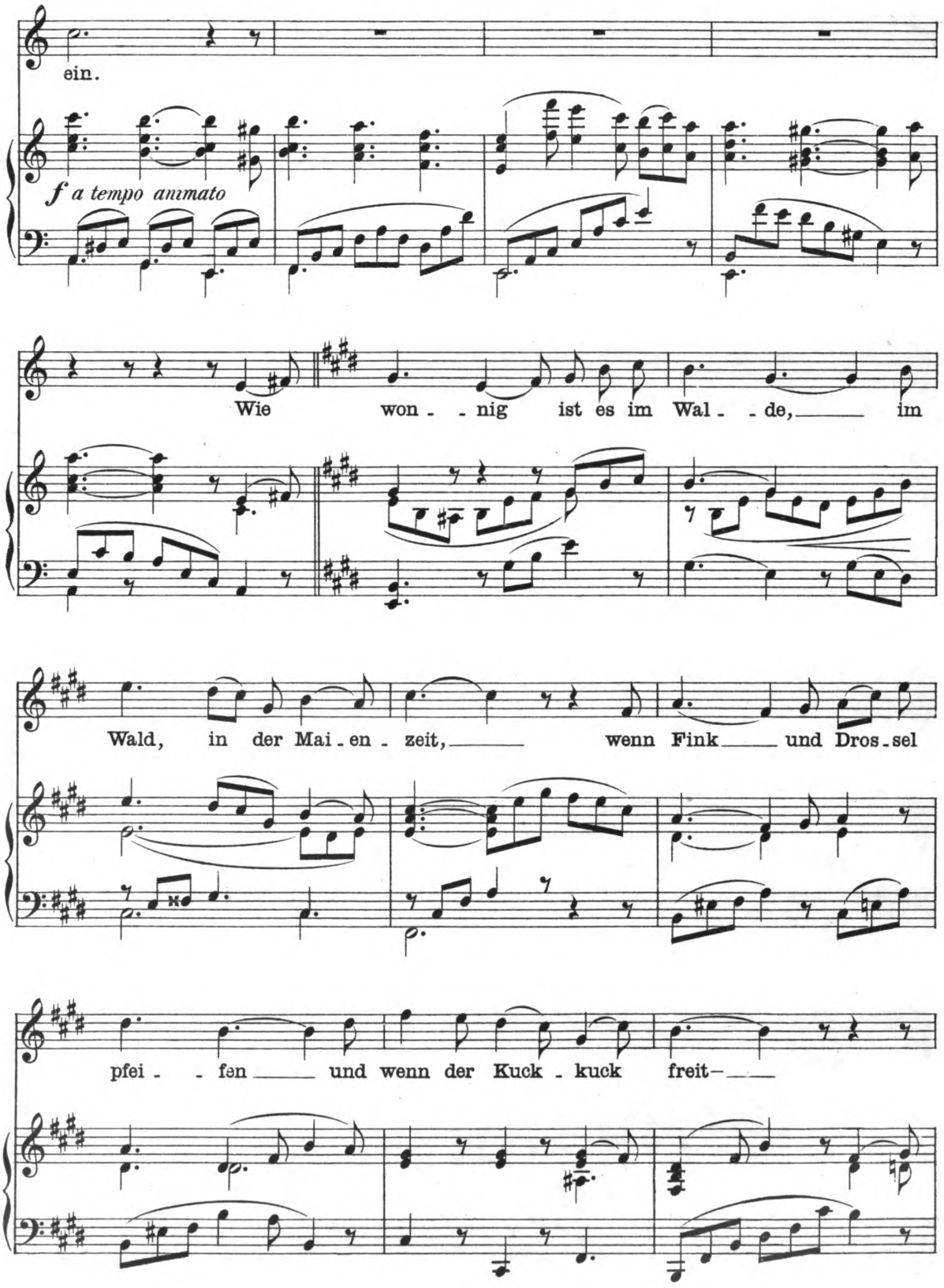
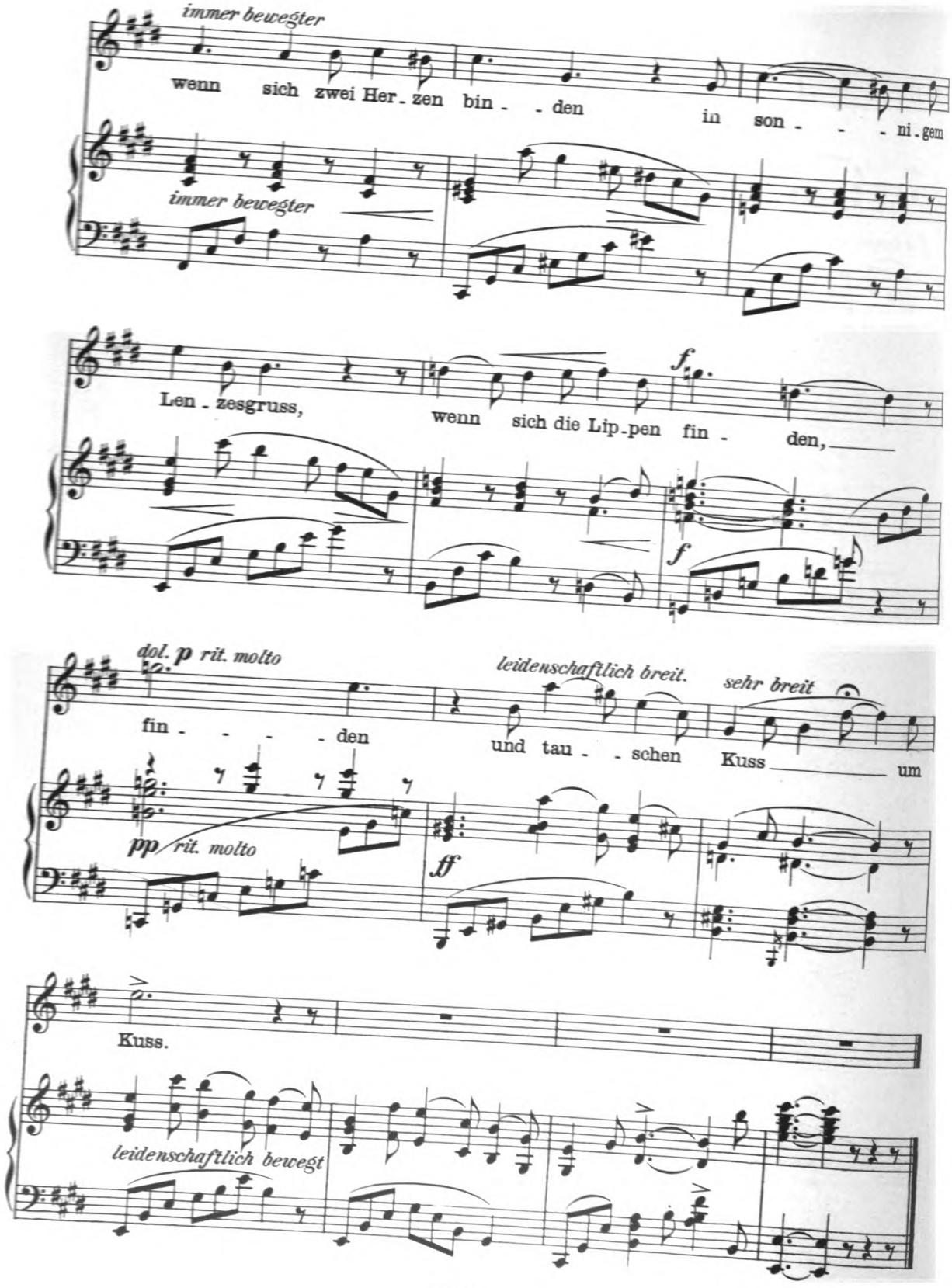
I.

Jos. B. Foerster, Op. 18.

Allegro grazioso.

Allegro con brio.
giocoso
pp
p
molto cresc.
riten. molto
a tempo
f
p
a tempo
p
riten.
ff
Tempo I.
p

p
cre - scen - do
poco a poco
cresc.
f
f
ff
ritenuto

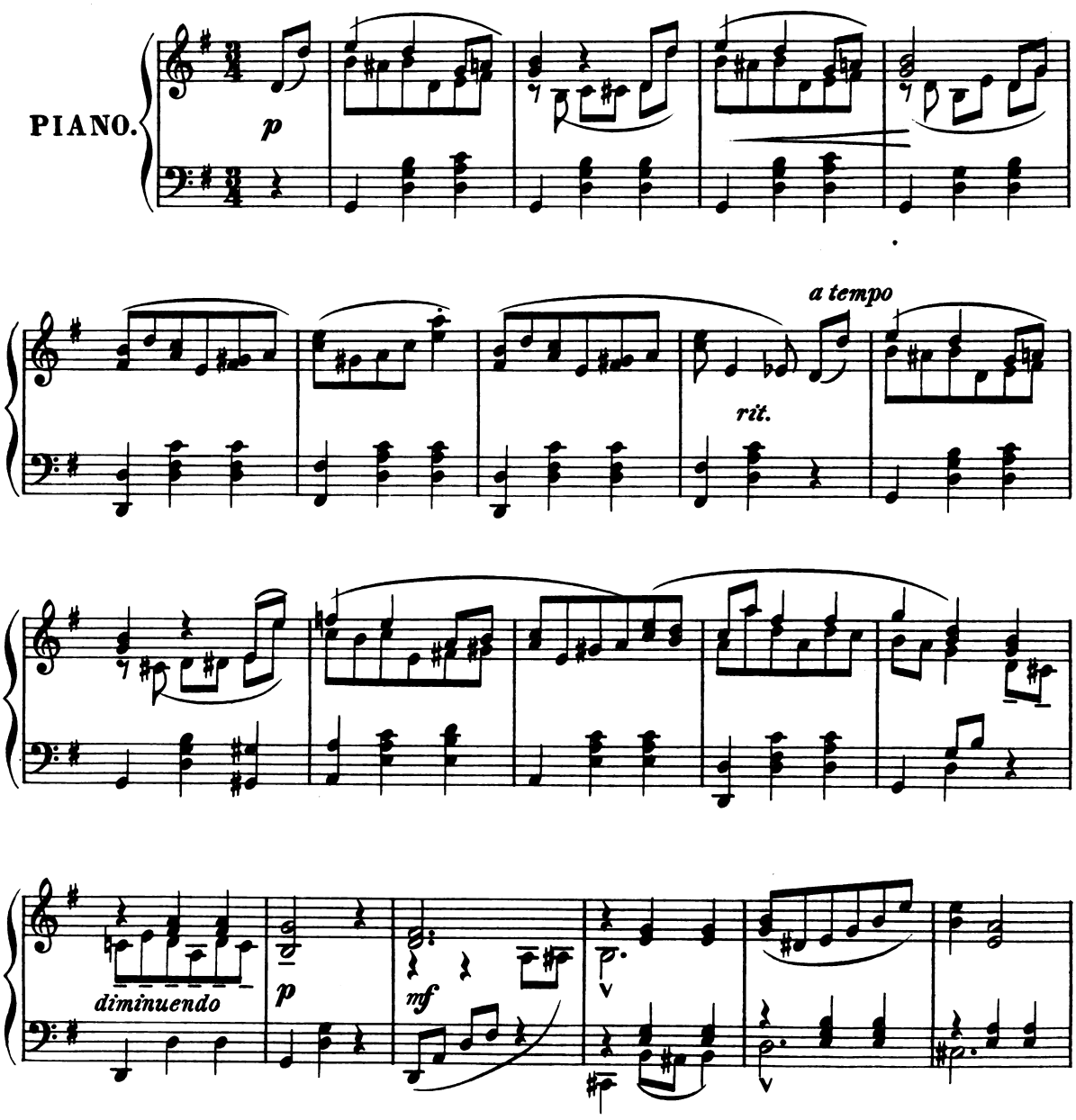
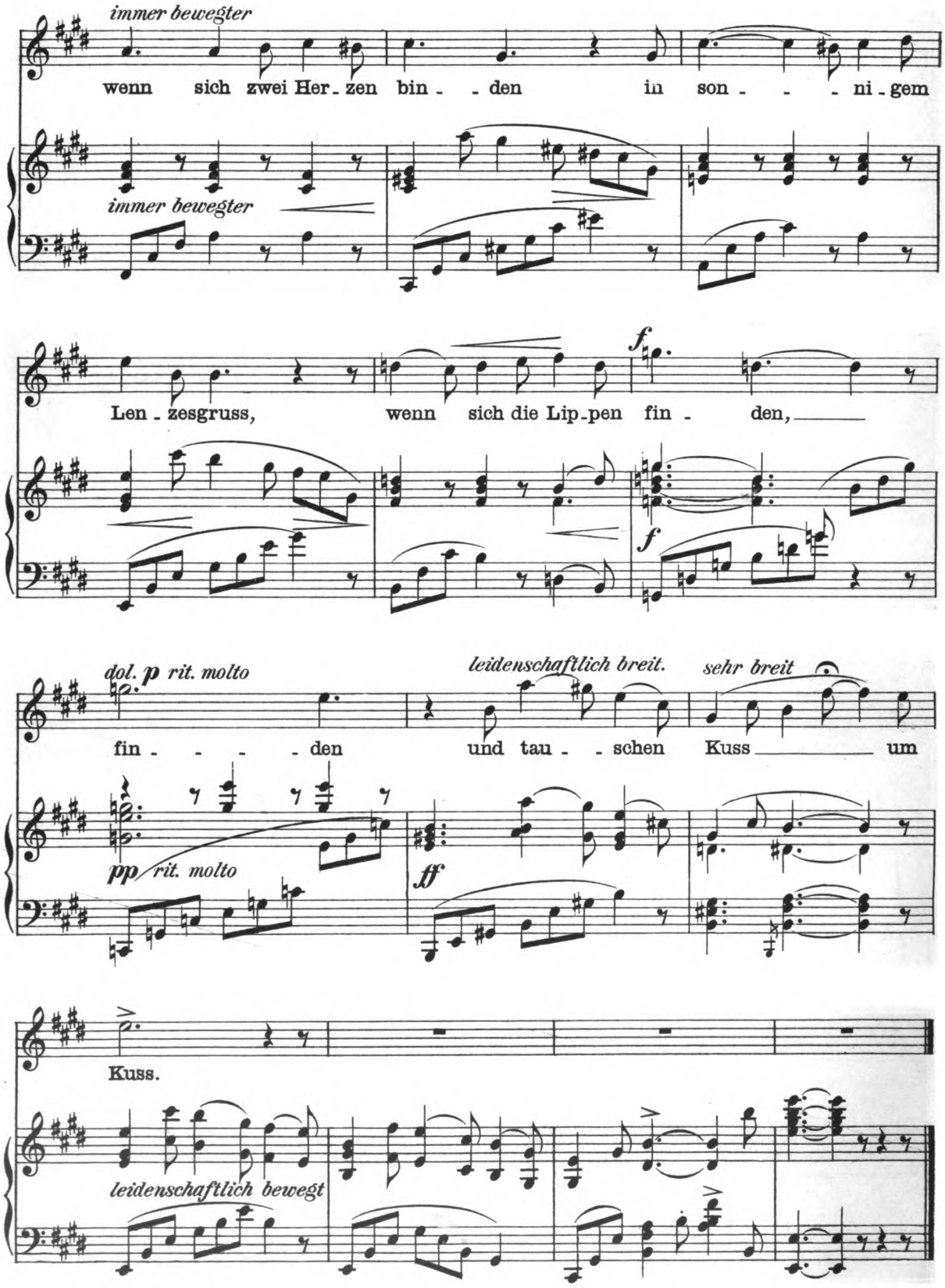
Frühlingslied.

Otto Sommer.

C. Ad. Lorenz in Stettin.

cresc.
lo - - - ckender Lie - beslust und schau - ten uns Aug' in
cresc.
breit
rit.
Au - ge und ruh - ten Brust an Brust.
rit.
a tempo animato
p
Still auf verbor-genem
f
p
Pfa - de kam scheu ein Häs - lein an, der
p

Kuck - - kuck lock - te lu - - stig ver - bor - gen im dunk - len
Tann, und ü - - ber die kei - mende Er - - de kroch
p
belebt cresc.
flink das Kä - fer - lein so zo - gen Lenz und
f
f breit
rit.
Lie - - be in un - - - - sre Her - - - - zen
breit

ein.
f a tempo animato
Wie won - - nig ist es im Wal - - de, im
Wald, in der Mai - en - zeit, wenn Fink und Dros - sel
pfei - - fen und wenn der Kuck - kuck freit-

immer bewegter
wenn sich zwei Her-zen bin- -den in son- - -ni-gem
immer bewegter
Len-zesgruss, wenn sich die Lip-pen fin- den,
f
f
dol. p rit. molto
leidenschaftlich breit.
sehr breit
fin- - - -den und tau- -schen Kuss um
pp rit. molto
ff
Kuss.
leidenschaftlich bewegt

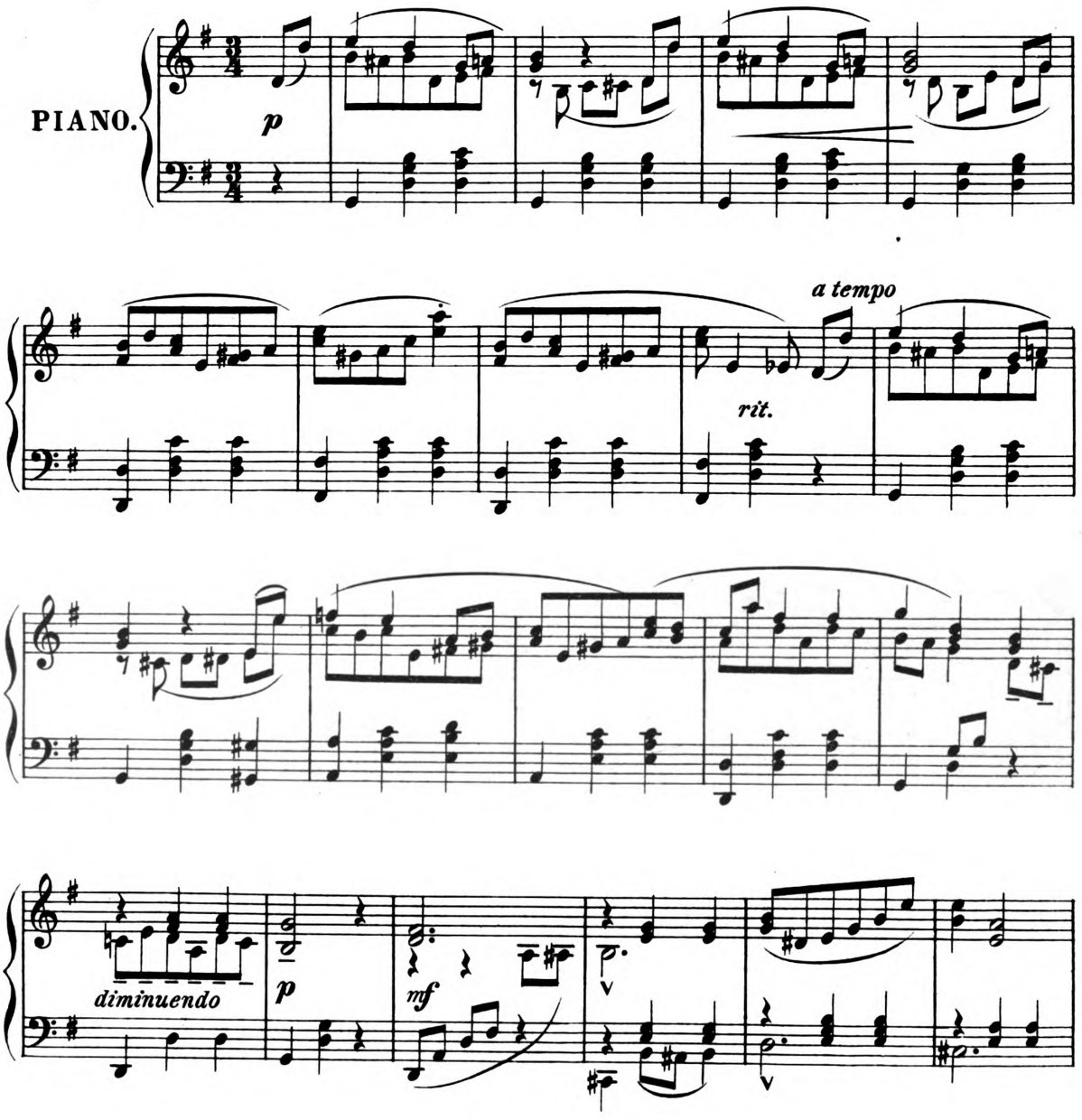
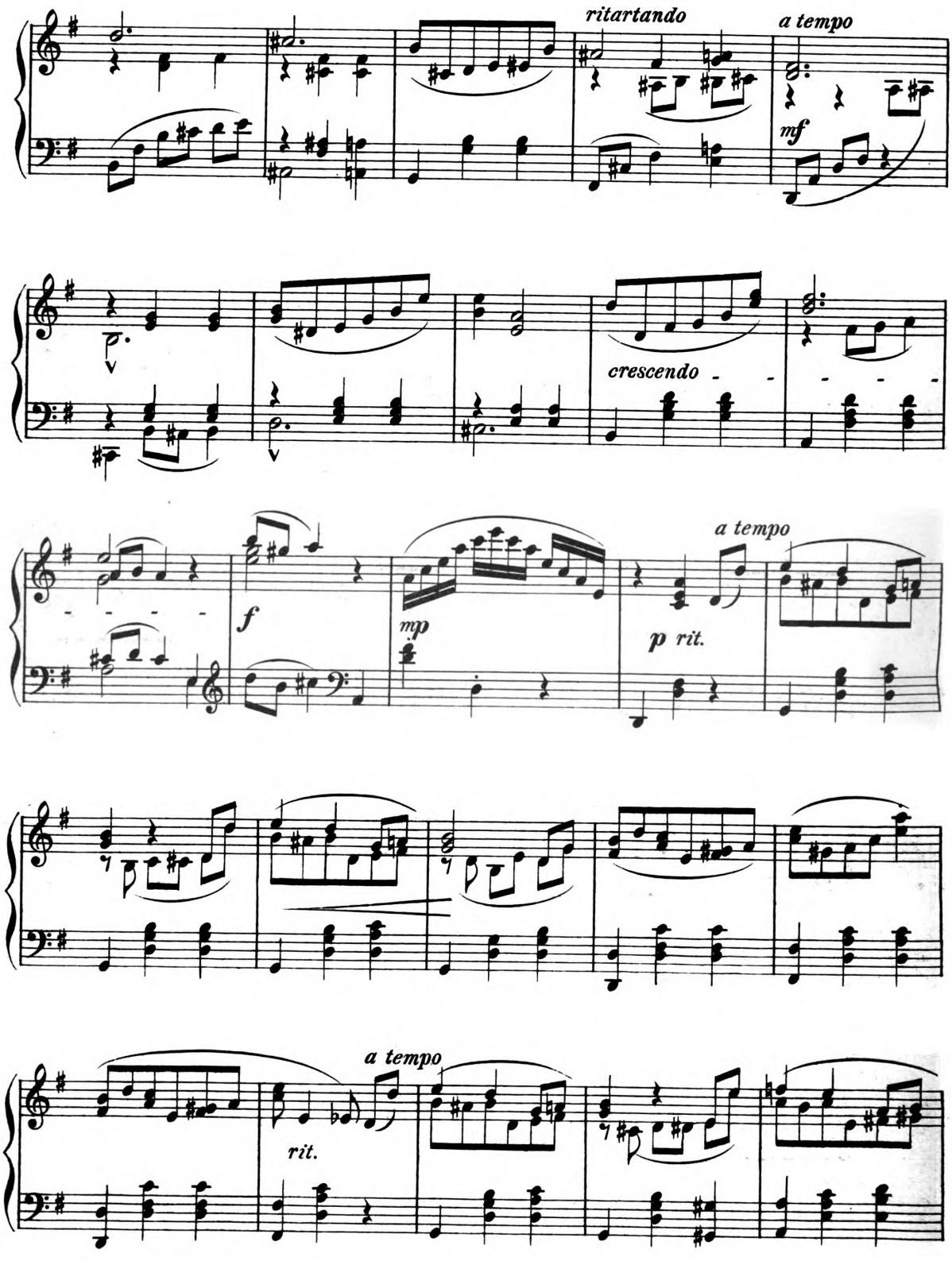
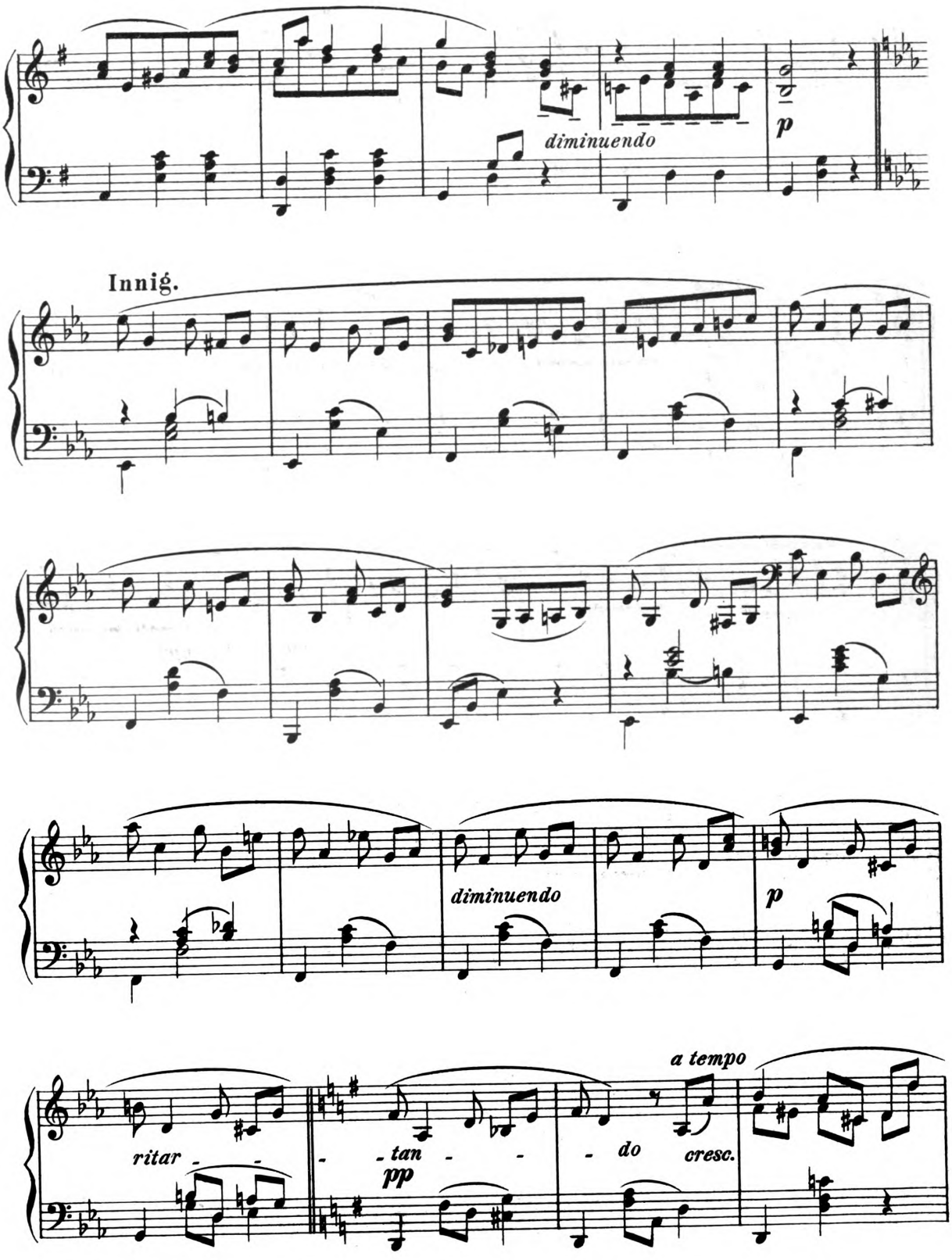
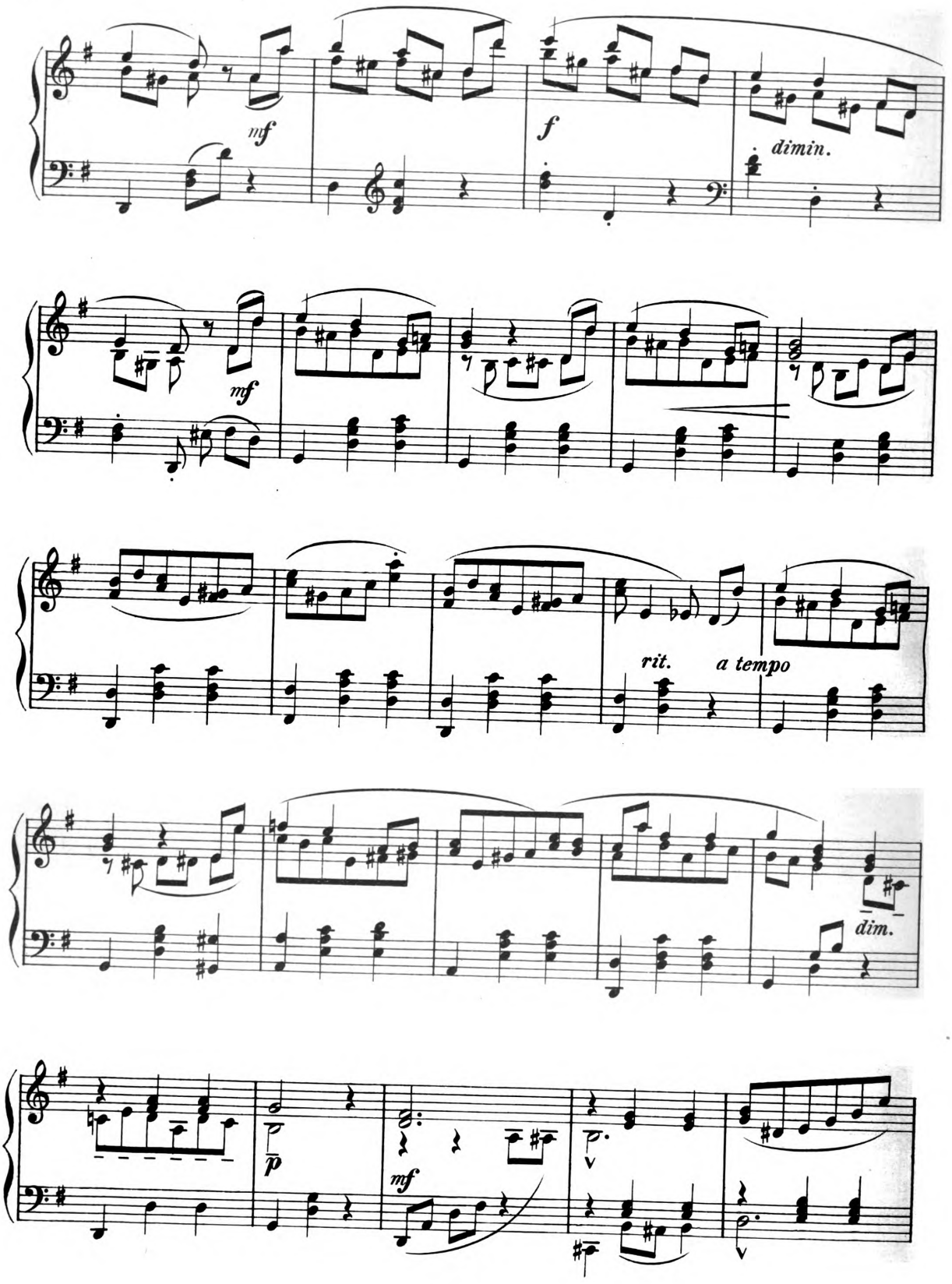
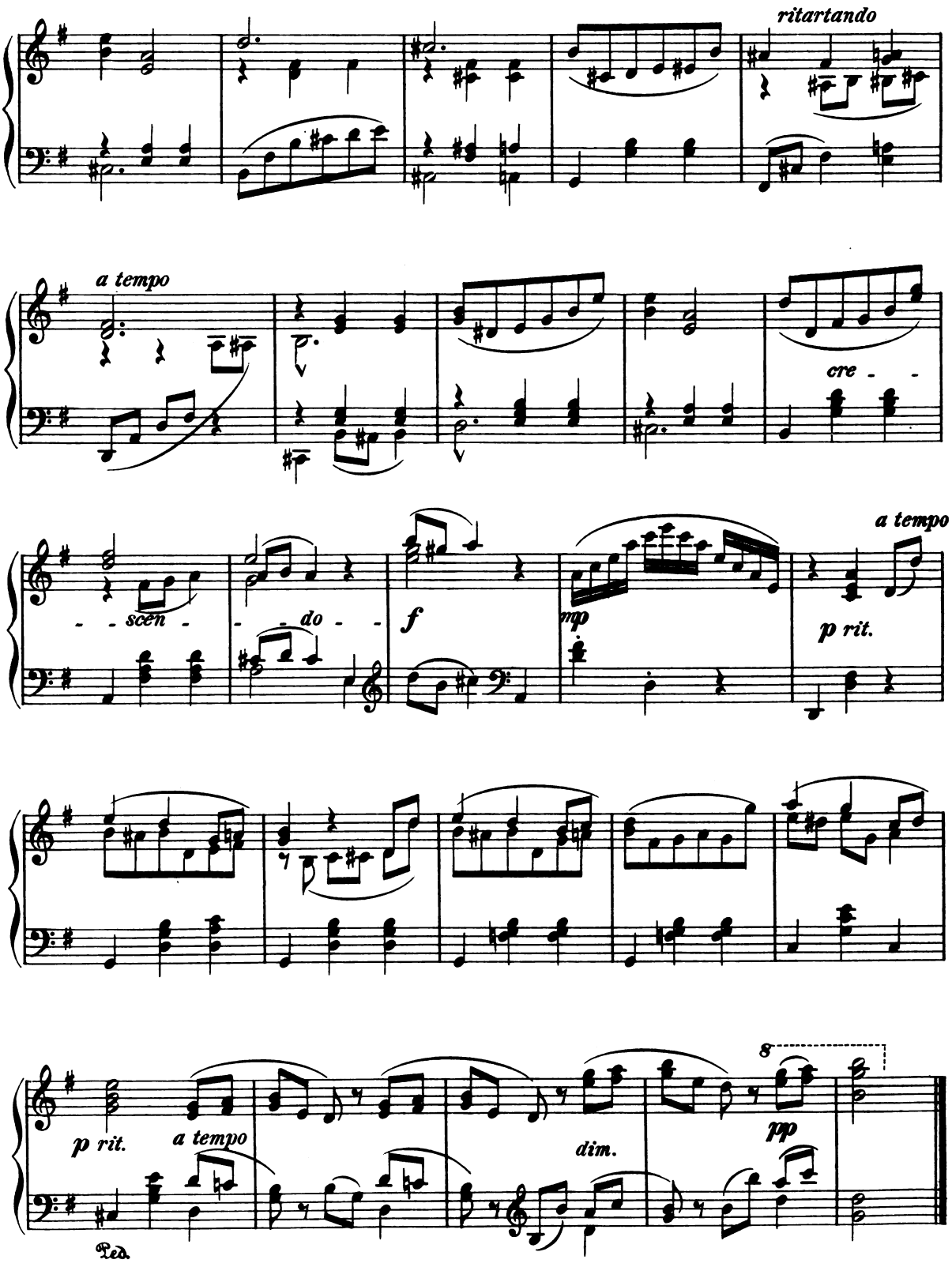
Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Ländler.

Fritz Wagner, Op. 4. I.

immer bewegter
wenn sich zwei Her - zen bin - - den in son - - - ni - gem
immer bewegter
Len - zesgruss, wenn sich die Lip - pen fin - den,
f
f
dol. p rit. molto
leidenschaftlich breit.
sehr breit
fin - - - - den und tau - - schen Kuss um
pp rit. molto
ff
Kuss.
leidenschaftlich bewegt

Musikbeilage der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Ländler.

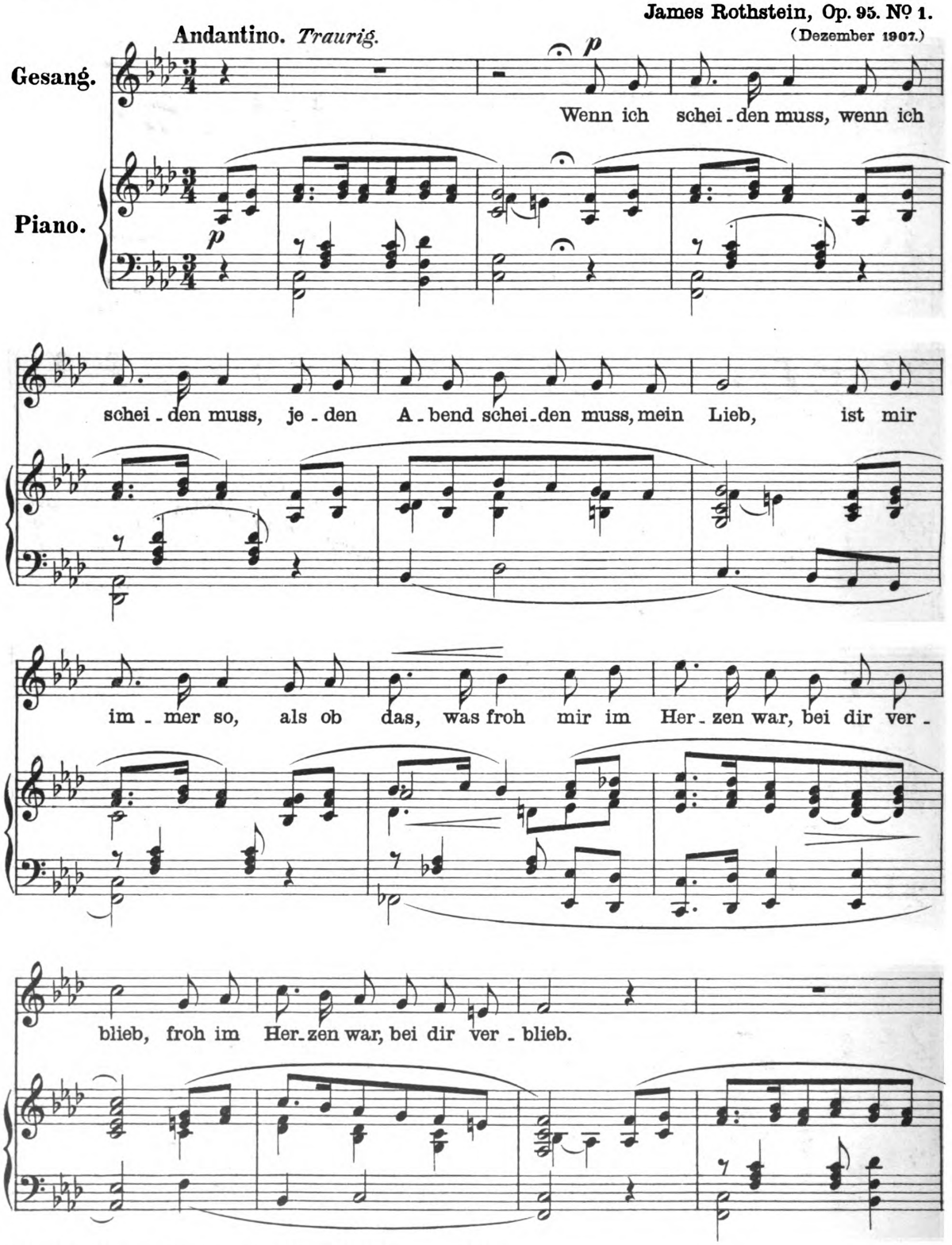
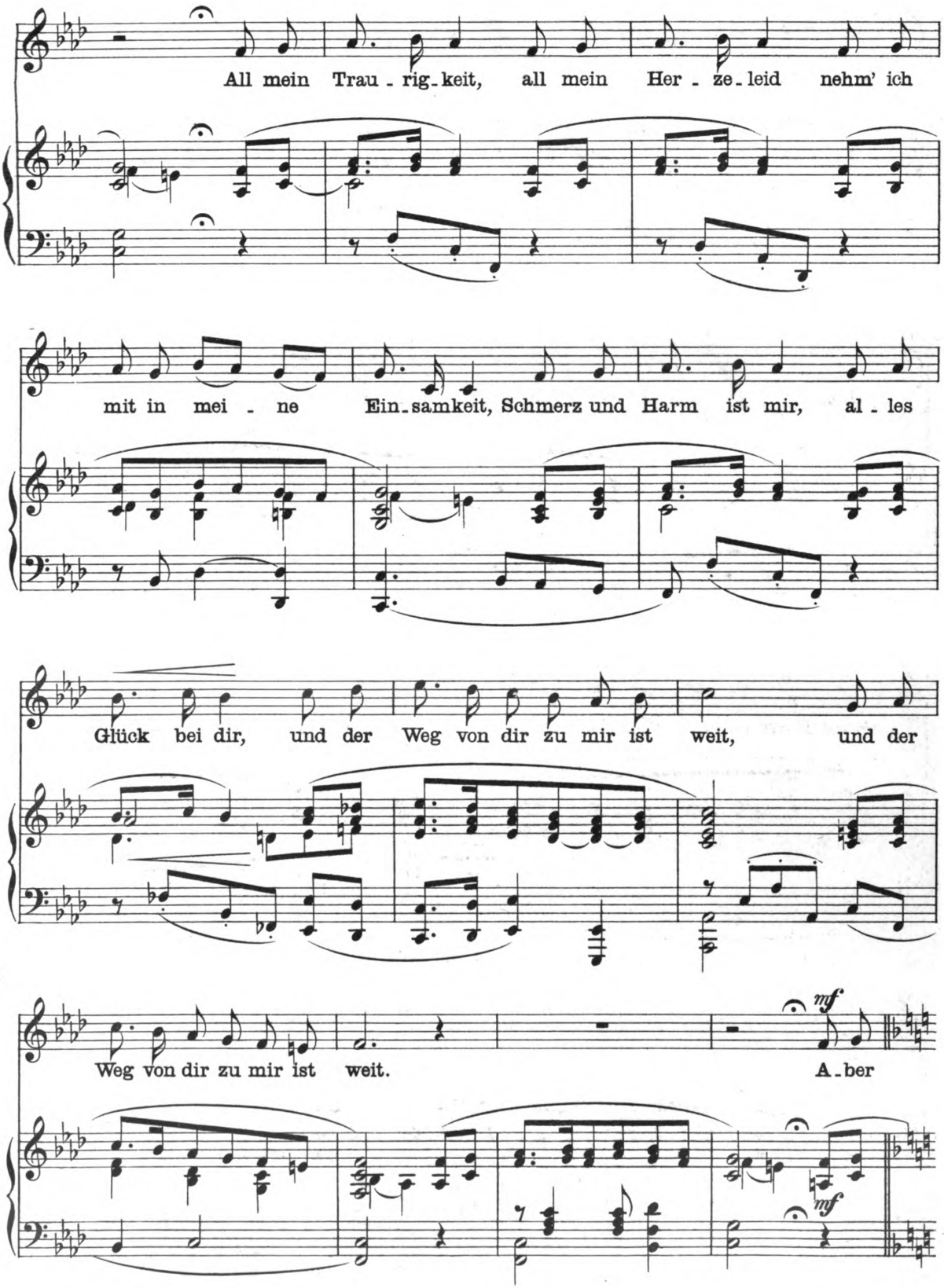
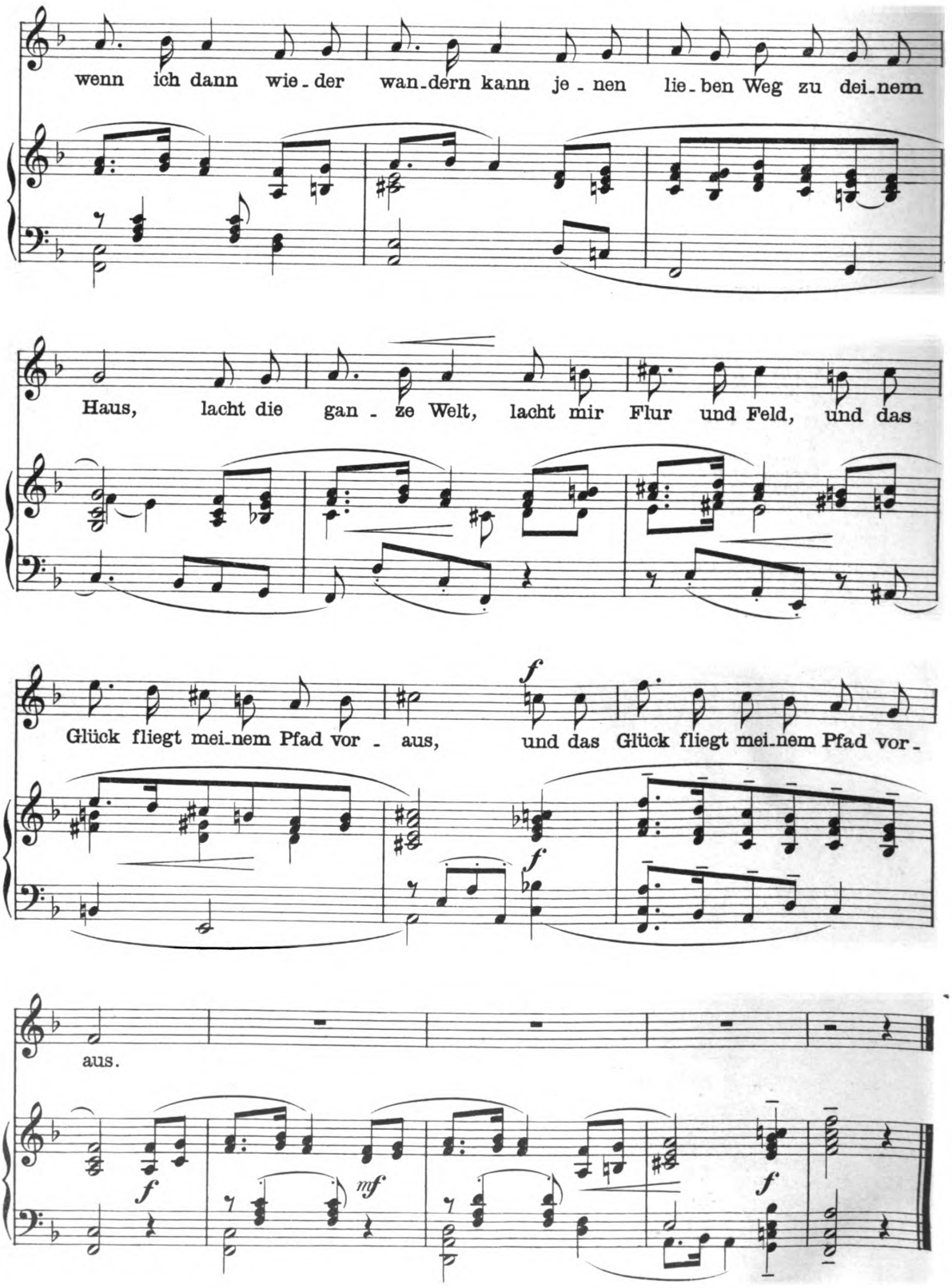
Fritz Wagner, Op. 4. I.

ritartando
a tempo
mf
crescendo
f
mp
a tempo
p rit.
a tempo
rit.

diminuendo
p
Innig.
diminuendo
p
ritar - -
- - tan - - -
pp
- do
cresc.
a tempo

mf
f
dimin.
mf
rit.
a tempo
dim.
p
mf

ritartando
a tempo
cre - -
- - scen -
- - do - -
f
mp
a tempo
p rit.
p rit.
a tempo
dim.
8
pp
Ped.

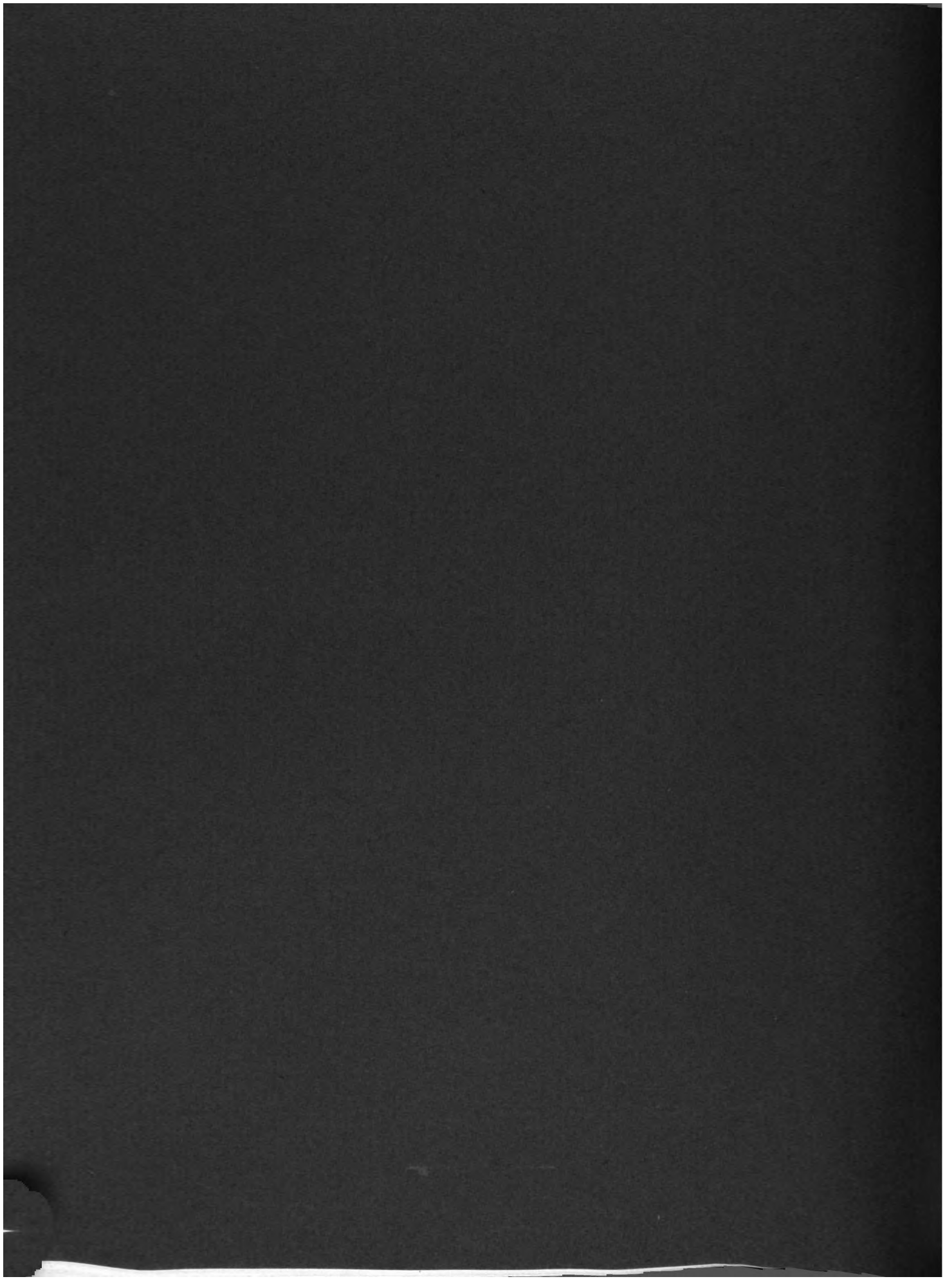
Dem Dichter zu eigen.

Wenn ich scheiden muss.*)

(Leo Heller.)

Aufführungsrecht vorbehalten.

James Rothstein, Op. 95. Nº 1.
(Dezember 1907.)

*) Nº 1 der „Neuen Volkslieder" von James Rothstein. 12.12.

All mein Trau - rig - keit, all mein Her - ze - leid nehm' ich
mit in mei - ne Ein - samkeit, Schmerz und Harm ist mir, al - les
Glück bei dir, und der Weg von dir zu mir ist weit, und der
Weg von dir zu mir ist weit.
mf
A - ber
mf

wenn ich dann wie-der wan-dern kann je-nen lie-ben Weg zu dei-nem
Haus, lacht die gan-ze Welt, lacht mir Flur und Feld, und das
Glück fliegt mei-nem Pfad vor-aus, und das Glück fliegt mei-nem Pfad vor-
aus.
f
mf
f
f
f



B34-3G
RX 002 100 646

PERIC
DOES NOT CIRCULATE