Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1921

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0042|LOG_0012

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Neue Musik-Zeitung

42. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1921 / Heft 8

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis vierteljährlich (6 Hefte) in Deutschland und Oesterreich Mark 6.—, im Ausland Mark 8.—. / Einzelhefte Mark 1.50. Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen, sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich Mark 30.—, im übrigen Ausland Mark 42.80 jährlich einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Konto 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 1.20, im Kleinen Anzeiger 80 Pf.

Inhalt: Die wirtschaftlichen Grundlagen der katholischen Kirchenmusik. Von Dr. Benno Ziegler (München-Solln). — Klavierstücke von Gottfried Kirchhoff und ungenannten Meistern aus dem Beginne des 18. Jahrhunderts. Besprochen von Th. W. Werner. — Hans Heiling. Von Dr. Theodor Haas (Wien). — Vor einer Beethoven-Büste. — Schindler über Beethovens 8. Symphonie. Von Reinhold Zimmermann (Aachen). — Beethoven. — Eine melodische Wendung Rich. Wagners. Von A. Weidemann (Berlin). — Emmi Leisner. — Zur Entwirrung der Begriffe. — Musikbriefe: Baden-Baden, Dresden, Hamburg, Jever, Saarbrücken, St. Gallen. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Erst- und Neuaufführungen. — Besprechungen. — Briefkasten.

Die wirtschaftlichen Grundlagen der katholischen Kirchenmusik.

Von Dr. Benno Ziegler (München-Solln).

Die Fragen der katholischen Kirchenmusik in die Reihe der in der N. M.-Z. zu erörternden Probleme aufgenommen zu haben, ist ein Verdienst der Schriftleitung. Warum ein Verdienst? Zunächst deshalb, weil die Stimmen der Kirchenmusiker (A. Keil betont das sehr richtig in seinen Ausführungen: Ueber die jetzigen Zustände in der katholischen Kirchenmusik, N. M.-Z. Heft 16, S. 249 f.) in streng kirchlich geleiteten Cäcilienvereinsorganen keine entsprechende Berücksichtigung fanden, zweitens aber ganz besonders deshalb, weil durch Veröffentlichungen über Kirchenmusik in diesem Blatte das allgemeine Interesse an einem Zweige der Tonkunst wieder erwachen wird, der im Laufe unserer abendländischen Musikentwicklung lange Jahrhunderte der einzige Fruchtast am Baume der musischen Kunst gewesen ist.

Es ist ein Gebot der Stunde, die wirtschaftlichen Fragen künstlerischer Tätigkeit als erste zu betrachten, weil von ihrer Lösung die primäre Grundlage jeden künstlerischen Schaffens: die Existenzmöglichkeit des Künstlers, abhängt. Diese Voraussetzung läßt sich aber auch innerlich damit begründen, daß gerade in der Kirchenmusik der Aktivitätsradius, mit ihm der Aufgabenkreis der komponierenden, neuschaffenden Kirchenmusiker, durch die wirtschaftliche Durchschnittsbilanz wesentlich bestimmt ist. Um praktisch zu reden: Was nützt heute die Komposition einer Instrumentalmesse riesiger Ausmaße, wenn unter 500 Kirchenverwaltungen nur eine ihre praktische Aufführung ermöglichen kann? Kirchenmusik muß selbst in ihrer kunstvollsten Form Allgemeingut werden können. Das ist der oberste Grundsatz, der die Erörterung der wirtschaftlichen ebenso wie der künstlerischen Probleme aller Kirchenmusik beherrschen muß. —

Um einen richtigen Einblick in die augenblicklichen wirtschaftlichen Verhältnisse des Standes der Kirchenmusiker zu bekommen, muß man bedenken, daß — wie heute überall — den finanziellen Interessen der Arbeitnehmer die Spartendenz des Arbeitgebers gegenübersteht. Gerade in diesem Zusammenhang darf man aber nicht vergessen, daß der Stand der katholischen Kirchenmusiker in den Priester-Chorregenten eine Kategorie von Kunstausübenden birgt, die man sonst nicht wieder findet; diese bringen wohl auch ihrerseits einer entsprechenden Entlohnung ihrer Musikertätigkeit Verständnis entgegen, vertreten aber andererseits als Geistliche, die durch die mit ihrem Stande verknüpften seelsorgerlichen Rechte auch stabile, für ihre familienlose Existenz nicht unbeträchtliche Nebeneinkünfte beziehen, den Laienmusikern gegenüber den Standpunkt der Arbeitgeberin Kirche. Dafür bezeichnend ist eine Aeußerung eines geistlichen Chorregenten einer Stadtpfarrkirche Münchens, der erklärte: die wenigen hundert Mark, die er im Laufe des Jahres für seine Chorleiterdienste beziehe, erachte er als hinreichende Entschädigung für seine Bemühungen. Die kirchliche Behörde hat nun aber bezüglich der Kirchenmusikerbesoldung aus naheliegenden Gründen sich fest auf diese Kategorie von Kirchenmusikern und ihre bescheidenen Forderungen gestützt; und der alte Staat ließ skrupellos das Ministersiegel daruntersetzen. Ein zweiter Personenkreis, der in edler Begeisterung — um Gottes Lohn — die Kirchenmusik in den Tausenden von Markt- und Dorfkirchen des weiten Landes pflegte, war der Lehrerstand. Verfassungsgemäß war der Kirche das Recht zur Inanspruchnahme seiner Dienstleistung zugestanden und im Gefühle dieser gesicherten Wohlversorgtheit kam es ihr gar nicht darauf an, zuzusehen, wie trotz eines hohen Aufwandes redlichen Verantwortlichkeitsgefühls von Seite der Lehrerorganisten ihre Petenten um ein den allgemeinen Wirtschaftsverhältnissen entsprechendes Gehalt an dem vom Staate sanktionierten Selbstbewußtsein der Kirche sich elendiglich die Hörner abstoßen mußten. So lagen die Dinge bis zur Errichtung der neuen Deutschen Verfassung.

Der Kirche, die sich bisher ihrer wirtschaftlichen und künstlerischen Verantwortlichkeit in Sachen der Kirchenmusik kaum bewußt war, geschweige denn dafür ein Opfer gebracht hätte, die den Opfersinn an ihren Untergebenen gerne sah, aber nach Art von Königen mit einigen freundlichen Worten ihren Dank abzustatten sich gewöhnte, war nun auf einmal neben der Nutznießung auch die Sorge für den Stand der Kirchenmusiker zugefallen. Was wäre nun näher gelegen, als daß die Kirche — getreu ihrer großen Tradition — mit allen Kräften Kunst und Künstler sich gesichert, ein gediegenes Fundament für die Kirchenmusikgeschichte der Zukunft geschaffen hätte. Anstatt einer großzügigen, gerade in dem Augenblick glücklich durchführbaren Neuregelung erging an die Pfarrämter die oberhirtliche Verordnung, es sollten mit den Kirchenmusikern möglichst auf dem Boden der bestehenden — bereits unhaltbar gewordenen — Vereinbarungen Verträge zum Abschluß kommen. Und das Feilschen begann. Auf wie fruchtbaren Boden die Mahnung der kirchlichen Behörden gefallen war, beleuchtet folgende Tatsache: in einem Vorort Münchens bekam ein Kirchenmusiker im Frühjahr 1920 für 3/4jährige opferfreudige Arbeit im Jahre 1919 sage und schreibe 100 (mit Worten: einhundert) Mark. Der Laufpaß für die Ernstzunehmenden, das war also das Ergebnis des Mahnrufes der Bischöfe.

In der Folge haben die Kirchenmusiker, denen es die Zeitumstände versagten, sich um einen anderen Brotgeber umzutun, es versucht, auf dem Wege der Organisation ihre berechtigten Forderungen durchzusetzen. Im Rheinland hat die Bewegung schon weit um sich gegriffen. Ihr Sprachrohr ist „Der katholische Organist", Verbandsorgan des Allgemeinen Deutschen Organistenvereins (Sitz Düsseldorf [1]).

Für seine wirtschaftlichen Interessen zu sorgen ist also heute jedem Kirchenmusiker ohne weiteres möglich. Er braucht sich nur der bestehenden Organisation anzuschließen, die im „Reichsverband Deutscher Kirchenangestellten" mit dem Sitz in München nach dem Grundsatz der christlichen Gewerkschaften für ganz Deutschland zentralisiert ist. Gerechtfertigte Forderungen werden von dieser Stelle mit dem nötigen Nachdruck bei den kirchlichen Behörden vertreten. Richtlinien für die Grenze zwischen Hauptamt (Chorleiter, Organisten an Pfarrkirchen großer Pfarrsprengel usw.) und Nebenamt (in allen Fällen zeitlich beschränkter

[1] Für die Denkungsart der Kirchenmusiker ist es bezeichnend, daß ihr wirtschaftliches Kampfblatt nach Kräften dem künstlerischen Neuaufbau zu dienen bestrebt ist.

Dienstleistungen) sind formuliert; dementsprechend auch die Grundtarife festgesetzt.

Worauf es heute in weit höherem Maße ankommt, ist die Stellungnahme der Kirche selbst. In der Hoffnung, im entscheidenden Augenblick nach irgend einer Seite einen Ausweg zu finden, haben es die kirchlichen Behörden auf den wirtschaftlichen Ansturm der Kirchenmusiker ankommen lassen. Die Bedeutsamkeit der mit der Selbstverantwortlichkeit für die gesamte Kirchenmusik ihr restlos zugefallenen kulturellen Mission hat die Kirche unterschätzt; sonst hätte sie aus eigenem Antrieb und aus eigener Kraft — wie etwa Staaten und Städte für ihre Orchester, Theater, Sammlungen usw. aufkommen — wenn auch unter Opfern für ihre Kirchenmusik sorgen, hätte über das ganze Land hin einheitliche Neuorganisationen, am Sitze eines jeden Ordinariates nach außen Leben hinauspulsierende Zentralstellen umgehend schaffen müssen. Daß die Kirche das selbst nicht fühlte, ist in ihrer bisherigen, jeder Initiative baren, weil doch im wesentlichen gebundenen Stellung zur Kirchenmusik begründet, daß sie aber auch für die Stimmen von außen, die ihr die Notwendigkeit durchgreifender Maßnahmen, ja sogar ins einzelne gehende Vorschläge zuflüsterten, taube Ohren hatte, zeugt von einer beispiellosen Kurzsichtigkeit, die durch allerhand Tatsachenmaterial treffend illustriert wird. Was A. Keil in dem schon genannten Aufsatz für den deutschen Südwesten als symptomatisch angibt, daß man nämlich den Forderungen der Fach-Kirchenmusiker durch Anstellung von Dilettanten oder 3- bis 9-Monatkurs-Organisten (die natürlich auch Dilettanten sind!) ein Schnippchen schlagen wolle, ergänzt ein mir zugegangener Bericht eines befreundeten Chorregenten aus der Südostecke Bayerns; der schreibt, manche Pfarrer gingen damit um, Handwerker auszubilden, weil sie mit solchen billiger durchkämen. Also muß wirklich in Dingen der Kunst, in Dingen einer Volkskunst, wie sie die Kirchenmusik sein sollte, der leidige Mammon den entscheidenden Ausschlag geben! Ich sage vor dem ganzen Leserkreis der N. M.-Z. — und werde die Bestätigung aller finden, die aus eigener Erfahrung von der gesetzlichen Anerkennung der Kirchenumlagen zur Beschaffung der Mittel für Kultuszwecke wissen, — die Kirche hat die Mittel, oder kann sie sich auf legalem Wege verschaffen! Hat sie doch auch die Mittel für politische, die Mittel für Ausstattungszwecke! Nur für die Kirchenmusik, die zum Ritus gehört, die seit vielen Jahrhunderten mit ihm aufs innigste verknüpft ist, für diese Kirchenmusik gibt die Kirche vor, keine Mittel zu haben. Wer in aller Welt wollte ihr das glauben! Doch gut; laßt die Orgeln verstauben, verkommen, laßt die Kirchenmusik durch Damen oder Kapläne leiten, die in den Klerikalseminaren etwas vom Choral und dann noch etwas von Haller und Witt und vom Cäcilien-Vereins-Katalog gehört haben, laßt sie hintreten vor die Freiwilligenchöre, über deren Einschulung ein befreundeter Fachmann mit folgenden Worten berichtet: „Der Weltkrieg war gewiß kein Kinderspiel, aber der Krieg gegen die Dummheit, Trägheit und Eitelkeit ist noch tausendmal schlimmer und man braucht schon eine Division ‚Herkulesse', um nur die Stellung zu halten", laßt das alles so kommen, aber glaubt ja nicht, daß man in 100 Jahren noch von einer katholischen Kirchenmusik um 1950 etwa sprechen wird. Die Werke der Glanzepoche des Vokalstiles (Palestrinas, Orlando di Lassos und anderer Meister) werden den Berlinern in Kirchenkonzerten vorgeführt werden, die klassischen und nachklassischen musikalischen Herolde des Messetextes (Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Liszt, Bruckner, Rheinberger u. v. a.) werden vielleicht noch in Wien, Salzburg und München weiterleben, die kirchlichen Werke der Griesbacher, Höfer, Renner, Rüdinger und aller unserer bedeutenden Zeitgenossen werden nie rechte Auferstehung feiern können. Das weite, weite Land aber wird trotz der 4000 Nummern des Cäcilien-Vereins-Kataloges und trotz neuerstellter Kirchengesangbücher trostlos verarmen.

Wer die Geschichte der katholischen Kirche kennt, wird es nicht für wahrscheinlich erachten, daß defaitistische Haltung einzelner Diener der Kirche der kirchlichen Musik-Kulturgeschichte, die sich künstlerisch in aufsteigender Kurve befindet, einen ungeschlachten und unrühmlichen Schlußstein zu setzen vermag. Ebenso wie seit etwa zwei Jahrzehnten die Umformung in ideeller, so wird in diesen Jahren die in wirtschaftlicher Hinsicht eine gesunde Basis für eine neue Aera kirchenmusikalischer Werterzeugung anbahnen. Die kirchliche Gemeinde jedenorts hat es durch ihre Vertreter in den Kirchenverwaltungen in der Hand, an diesem Neubau mitzuwirken; finde sie doch endlich den Mut, selbst zu bestimmen, wofür ihr sauer verdientes Geld hingegeben werden soll!

Gegen die möglichste Einschränkung der Mittel, wie sie die Zeit gebieterisch fordert, wird man auch vom streng künstlerischen Gesichtspunkt aus keinen irgendwie stichhaltigen Grund anführen können, weil die Kunst auch in bescheidenerem Rahmen Vollwertiges zu leisten vermag; hingegen muß mit aller Deutlichkeit betont werden: entweder beläßt die Kirche die Pflege der kirchlichen Kunst in der Hand von Künstlern und entschließt sich dann, ihren Kirchenmusikern, so wie jeder Fabrikherr und Kaufmann seinen Arbeitern oder der Staat seinen Beamten, ein entsprechendes Entgelt zuzusichern, oder aber sie verzichtet auf die musische Kunst im Gotteshaus, legt die Ausübung des Orgelschlagens und die Ueberwachung der Gesänge in die Hände von billiger arbeitenden Handlangern und geht mit vollem Bewußtsein und unter ganzer Verantwortlichkeit der Zeit eines Kirchenmusikstiles entgegen, gegen den die vielgeschmähte Landmesse des 18. Jahrhunderts den Ausdruck tiefster Religiosität und erhabenster Feierlichkeit bedeuten würde. Wie die Kirche den dann unvermeidlich eintretenden, auf Jahrhunderte hinaus nicht wieder gutzumachenden kirchenmusikalischen Lotterzustand mit den Vorschriften des „Motu proprio" und ihrem Gewissen in Einklang zu bringen vermag, oder den damit gleichzeitig angerichteten seelsorgerlichen Schaden wettmachen wird, ist ihre eigene Angelegenheit.

Klavierstücke von Gottfried Kirchhoff und ungenannten Meistern aus dem Beginne des 18. Jahrhunderts.

Besprochen von Th. W. Werner.

Die Musikhandschrift Nr. 146 des Kestnerschen Nachlasses im Stadtarchiv zu Hannover ist in dem 8. Hefte des ersten Jahrgangs (1918/19) der Zeitschrift für Musikwissenschaft beschrieben worden. Ihre Charakterisierung als „Klavierbuch" gründet sich einmal auf die Beobachtung, daß die in ihr enthaltenen zahlreichen Gesangstücke — meist Arien, zum Teil aus Händelschen Opern — zum Vortrag am Klavier eingerichtet wurden, dann aber auch, und besonders, auf den Umstand, daß ihr dem Denkmal erst das Gepräge einer Quelle gebender Inhalt eben Klaviermusik ist.

Aeußere Merkmale legten nahe, die Zusammenstellung der Handschrift etwa in das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, zwischen die Jahre 1723 und 1731, zu verlegen. Eine Betrachtung der Klavierstücke als des wichtigeren Teils ihres Inhalts soll die Datierung auf dem Wege der inneren Kriterien prüfen und wird den Wert des Fundes als geschichtlicher Quelle erweisen.

Im Hinblick auf das Schaffen Georg Friedrich Händels, von dem sie einige bisher unbekannte Stücke aus der Jugendzeit überliefert, nimmt die Handschrift der authentischen Ausgabe[2] von 1720 gegenüber eine ähnliche Stellung ein, wie das Jugendbuch[3] Walsh's Raubdruck[4] von 1733 gegenüber: Jugendbuch und Handschrift stellen Vorstufen für die Druckausgaben dar, Vorstufen, nicht Vorlagen.

Die zusammenfassende Kraft des Großen stand den Kleinmeistern, von denen hier gehandelt werden soll, nicht zu Gebote: neue Entwicklungsmöglichkeiten der Form auszuspähen, oder das überkommene formale Gut mit neuem Inhalt zu erfüllen, gelang ihnen nicht, und so suchten sie, jedem Druck von außen preisgegeben, andere Wege, ohne immer ein Ziel zu haben; diese Versuche geschahen auf Kosten der musikalischen

Form, deren Herrschaft in einem an den Anfang des 18. Jahrhunderts zu setzenden Musikbuche erwartet werden wird, der Suite.

Der grundsätzlichen Beibehaltung aller in der Nürnberger Suite festgelegten Tänze — Allemande, Courante, Sarabande, Gigue — durch Joh. Krieger, Joh. Pachelbel, J. S. Bach und Gottlieb Muffat[5] tritt ein Verfahren zur Seite, das die Ersetzung eines oder mehrerer der ursprünglichen Tänze durch andere Bildungen gestattet; zu ihm bekennen sich mit Händel die Meister unseres Klavierbuchs.

In G. Kirchhoffs[6] Suiten hält der Block des ersten Tanzpaares noch zusammen; das zweite ist völlig aufgelöst: andere Gestalten, zum Teil nicht mehr tanzmäßigen Gepräges, nehmen die Stelle der Sarabande und der Gigue ein.

Die Gruppe der anonymen Suiten zeigt das Bild größter Zerfahrenheit. Zwei Stücke, eine vollständige (in F, fol. 40r) und eine nur in zwei Sätzen (in A, fol. 83v) überlieferte Suite, bewahren das erste Tanzpaar; ja, die erste läßt ihm nach einer Aria $^2/_4$ und einem Rondeau C eine Gigue folgen, löst sich aber auf andere Weise vom Typus los, indem sie, da der dritte Satz die Mollparallele wählt, das sonst durchweg unversehrt bleibende Band der den Sätzen gemeinsamen Tonart aufgibt. Einen Satz der ursprünglichen Vierheit rettet eine nicht als solche bezeichnete Suite (in A, fol. 76v). Die völlige Auflösung der Form vollziehen die übrigen Stücke ([Suite] in Es, fol. 8v, [Suite] in B, fol. 25r, Partie in G, fol. 78v).

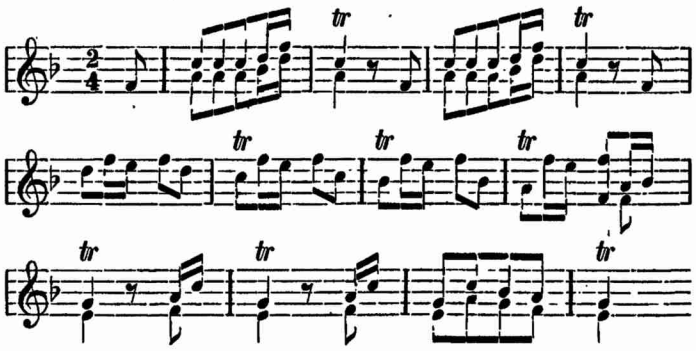
Eine mittlere Stellung nimmt das Werk des Monsieur Schmidt[7] (Suite in B, fol. 20v) ein: er rückt unter Auslassung der Courante den ersten und dritten Satz, die Allemande und die Sarabande, zusammen und schließt nach Einführung einer Bourrée und eines Menuett mit der Gigue; die Sarabande ist — einzige Anwendung dieses Kunstmittels in der Handschrift — mit einer variatio versehen; das Menuett soll nach einem alternierenden in der Variante wiederholt werden.

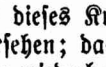
Der Auflösungszustand der Suitenform — bei einem Teil der Stücke mäßig weit, dann aber bis zu völliger Zerreibung der alten Bildungen gediehen —, der in seinem Scheitelpunkte die Entsprechung in der formalen Beschaffenheit der Suite Telemanns hat, spiegelt das Wesen der allgemeinen Geistesverfassung jener Zeit wider.

Das Streben, den Menschen von der überlieferten Autorität zu entfernen, ihn auf sich selbst zu stellen, ohne ihm für das Genommene Ersatz zu bieten, führte zu einer inneren Leere und damit zur Beschränkung auf das Naheliegende, zum Unvermögen, den Blick von der Erde zu erheben. Die Philosophie begreift die Welt aus der Vernunft, ohne indes der verachteten Erfahrung entraten zu können; in der weltlichen Dichtung ist eine so tragische Erscheinung wie die J. Ch. Günthers nur als Ergebnis der Ratlosigkeit beim zaghaften Uebertritt in eine neue Gesinnungssphäre zu verstehen; die religiöse Dichtung vollzieht den Uebergang vom objektiven Bekenntnisliede zum subjektiven Erbauungsgedicht, in dem nicht selten trockene Verständigkeit waltet; sie reicht der Musik Texte, die ihrer Richtung auf das Individuelle (die Arie war neben dem Chore erschienen) entgegenkommen. Die Bewertung des Lebens durch die Vernunft fördert die Neigung zur Kritik, die eine gleichmäßige, etwas nüchterne Helle verbreitet; zu Ende gedachte Gedanken müssen einer Vielheit von Einzeleinfällen weichen, die den Geist leicht und immer neu beschäftigen, nicht ihn erregen und frühzeitig in der Atmosphäre einer inneren Kämpfen abholden, selbstsichern Heiterkeit des Gemüts stecken bleiben. Sperontes[8] trifft den Geist seiner Zeit, wenn er von sich sagt:

Also leb' ich in der Welt,
Wo ich mit Vernunft belache,
Was man sonst vor heilig hält;
Denn ich prüfe jede Sache.
Wie sie in die Sinne fällt.

Diese rationalistische Lebensanschauung in Verbindung mit einer dem Galanten geneigten Geschmacksrichtung wirkt nicht nur auf die äußere Gestaltung, sie wirkt tief in das Innere des Kunstwerks hinein. Sie verschuldet die Lösung des aus dem rein Musikalischen entspringenden Schaffens dieser Meister von jedem tieferen Sinne, von jeder Bezogenheit auf Dinge, die auch nur ein wenig außerhalb der „tönend bewegten Form" liegen. Ihre Musik wendet sich an das physische Ohr, das als „Tor der Seele", wie der geistvolle Begründer der hannoverschen Sammlung August Kestner es versteht, von ihr nicht in Anspruch genommen wird. — Die Folge des Mangels an innerer Durchwärmung ist für das musikalische Kunstwerk der Kleinmeister in dieser Zeit äußerer Erstarrung: nicht Entwicklung — Wiederholung ist das leitende Kompositionsprinzip:



Diese Melodie Kirchhoffs ist die Aeußerung eines „vernünftigen" Menschen; einzig die Angst vor der Undeutlichkeit spricht aus ihr: das sofort eintretende Wiederaussprechen jeden in den engen Bezirk des Taktes gebannten Einfalls, das wir geneigt sind, als auf Geschwätzigkeit beruhenden Mangel zu buchen, kann allerdings auch etwas anderes bedeuten, nämlich: bewußte Abkehr vom Barock, die die bildenden Künste und die Literatur schon vollzogen hatten. Im gleichen Sinne ist wohl auch die in der Handschrift hundertfach als Motivglied und Motivabschluß erscheinende Floskel  zu werten: sie ist Rokokogut. Das Charakteristikum der barocken Schlußformel: der die Entscheidung verzögernde Vorhalt wird in sein Gegenteil, in die Antizipation verkehrt. Die Kadenz, auf die durchsichtigste Gestalt zurückgeführt, verschmäht oft auch, wo die Melodieführung dazu einlädt, die Ergreifung der Unterdominanttöne im Baß; statt ihrer wählt sie den Quartsextakkord, der nun überhaupt an dieser Stelle zu großen Ehren kommt. Als Ersatz des mit dem Vorhalt verschwundenen harmonischen Reizes erscheinen dann und wann in der Klausel harmoniefremde Töne; außer den Terzabschritten mit ausfallendem Durchgangstone[9] gibt es Bildungen wie diese:

fis''	e''	fis''	d''	cis''	d''	d''				c''	d''	f'	a'	b'					
d		g		a	A	d				es		f	F	B					
d''	a''	g''	f''	e''						d''	a'	g'	f'	f'					
b		h	g	c''						b		c'	c'	f					

Sie stechen in einem Satz, der der Parallelführung von Konsonanzen breiten Raum gewährt, bedeutungsvoll und nicht ohne prickelnden Reiz hervor.

Die Melodiebildung steht unter den Gesetzen der Diatonik; Chromatik tritt flüchtig in einem Menuett Kirchhoffs auf und findet sich ausgebreiteter in der einen im Vergleich zum übrigen Inhalt modernen Standpunkt einnehmenden Partie in G, fol. 78v. Die Tonleiter, meist in abwärtsgehender Bewegung, ist über längere und kürzere Strecken ein wichtiger Teil der kompositorischen Technik. Sprünge werden zwar nicht immer, aber in der Regel nachträglich ausgefüllt; Akkordzerlegungen als Mittel zur Motivgestaltung sind immerhin selten. Die Motiventwicklung aus einem wiederholt ausgegebenen Tone, die Chrysander auf französischen Ursprung zurückführen will, kommt vor; seltener ist das Umspielen der Melodietöne mit ausgeschriebenen Ziernoten: diese nüchterne Kunst will Klarheit; mehr als den Triller, den Pralltriller und den Sekundvorschlag nimmt sie nicht an. Oft sind ihre Motive nicht mehr als Klavierfiguren, wodurch leicht ein etüdenhafter Charakter sich ausbildet; mit Glück wird namentlich in den letzten Stücken der Handschrift das Musikalische in den Dienst des Klavieristischen gestellt.

Die Beschleunigung der Bewegung vollzieht sich mit Hilfe der Halbierung der Notenwerte; wird die gerade einmal von einer Triolenbewegung abgelöst, so geschieht dies nicht immer mit verständlichem Grunde; auch die Rückführung einer dreiteiligen in die gerade, ja, sogar einer raschen in die nächst langsamere Bewegung geht selten ohne Verletzung des rhythmischen Gefühls ab. Interessanten Wechsel zwischen zwei und drei Akzenten im Takt bei gleichbleibenden Werten (Lesung im $^6/_8$- und $^3/_4$-Takt) zeigt die Courante aus Kirchhoffs Suite in d, fol. 29 v.

Der Formalismus, in dem die Eigenheit der sofortigen Wiederholung des soeben ausgesprochenen Einfalls beruht und der bedeutungsvoll für die äußere Ausgestaltung des ganzen Gebildes wird, treibt zur Wiederholung ausgeführter Gedanken und zur Sequenz: thematische und Motivwiederholungen finden sich oft in der Oberquinte (Unterquart) und kommen auch auf der benachbarten Tonstufe vor; im Gebrauch der Sequenz sind die Komponisten der Handschrift verschwenderisch, aber nicht immer geschickt. So vergreift sich der Verfasser der [Suite] in B, fol. 25 r, wenn er in der Aria zum Zwecke der Modulation von Sp über D, P und D zur T das Taktmotiv viermal wiederholt; in dieser Zeit und Umgebung mutet die reale Uebertragung des Motivs auf die andere Tonstufe sehr merkwürdig an: für eine Sequenz, die stilgerecht in der Tonart verharren sollte, wäre die tonale Uebertragung der Motive angemessen und die Modulation würde, wie dies z. B. bei Händel zu beobachten ist, den Abbruch der Sequenz zur Folge haben müssen. Kirchhoff verdirbt sich die Allemande der Suite in B, fol. 36 v dadurch, daß er die Sequenz ebenfalls zu einer Modulation mißbrauchend die Zügel aus der Hand verliert und einen Takt zu früh in die Zieltonart gerät.

Bei aller Schlichtheit der Stücke nach Inhalt und Anlage sind die Forderungen an die Spieltechnik nicht immer gering: das Uebersetzen der Hände und ihr Ineinandergreifen, die Bewältigung von Tonleiter- und Akkordpassagen durch eine und ihre Verteilung auf beide Hände, jene speziellen Klavierfiguren, die einem der äußeren Finger immer dieselbe Taste geben, während die andern wechselweis die Melodietöne berühren, oder umgekehrt: der Vortrag der Melodie durch einen äußeren (meist den fünften) Finger im Wechsel mit einer Triller- oder Tonleiterbewegung der andern — alles dies wird vom Spieler gefordert.

Mehr als zweistimmig wird der Satz selten; die Mittelstimmen beanspruchen gemeinhin keine Geltung und eine wirklich selbständige Führung dreier Stimmen tritt nur episodisch auf. Der Klaviersatz macht es unwahrscheinlich, daß außer an den sehr wenigen bezifferten Stellen Füllnoten gegriffen worden wären. Das Verhältnis der beiden Stimmen zueinander ist das der Monodie: die Oberstimme ist Trägerin der Melodie; sie wird von der Unterstimme, die sich nur ausnahmsweise an der motivischen Arbeit beteiligt, harmonisch gestützt. Seine Aufgabe, die Harmoniebewegung zu verdeutlichen, bewahrt den Baß vor allen verwickelten Bildungen: entweder geht er im Gleichschritt und gern parallel zur Melodie, oder sein Zeitmaß ist, wenn er nicht die bekannten Begleitfiguren auszuführen hat, um das Doppelte langsamer. Durchgangstöne, die ihm einen Schimmer von Selbständigkeit geben könnten, sind verpönt; längeres Verweilen auf einem Tone wird durch den Wechsel mit seiner Oktave belebt, eine Bewegung, die geeignet ist, den Baß auf dem Klavier klingend zu erhalten und die im Murki ihr Ziel und ihre Grenze findet. Spielfiguren im Sinne, nicht unter dem Einfluß Albertis treten seltener in der linken als in der rechten Hand hervor.

Daß die Harmonik dieser Musik kein Neuland sucht, erhellt daraus, daß der mit Vorsicht gebrauchte Akkord der verminderten Septime in dieser Sprache als etwas Außerordentliches wirkt; der Klang der neapolitanischen Sext ist wohl das stärkste der zur Verwendung kommenden harmonischen Mittel. Von gediegener Satzkunst zu reden ist angesichts der Artung der Mehrzahl der Stücke nicht angängig; doch ist die Stimmführung im Sinne der Schule, weil sie Problemen aus dem Wege geht, meist einwandfrei. Kontrapunktische Behandlung der Linien ist fast das ganze Buch hindurch ausgeschlossen; kaum, daß dann und wann ein imitatorischer Anfang — nicht in den Stücken der namenlosen Meister, wohl aber in denen von Kirchhoff (und Händel) — an eine frühere Praxis gemahnt.

Von einer thematisch-motivischen Entwicklung, wie sie die frühere Generation, wie sie, um einen Namen zu nennen, Böhm in Lüneburg kannte, von einer Um- und Durchbildung der Motive, einer Ausschöpfung der aufgestellten Gedanken, die den inneren Weg zur Sonate hätte bedeuten können, ist hier, wie gesagt, die Rede nicht. Der Gedanke, durchaus an der Oberstimme haftend, wird nicht verarbeitet, sondern seiner melodischen Beschaffenheit nach unverändert wieder und wieder zur Schau gestellt: Thematisches wird von seiner Wiederholung durch Nichtthematisches, das in Spielfiguren von größerer oder (meist) geringerer Ausdruckskraft üppig wuchert, getrennt. Der Weg zur Sonate, wo er betreten wird, führt von außen an diese Form heran: ein zweites Thema keimt in der Tonart der Dominante empor und wird im zweiten Teil in der Tonika wiederholt. Die Langsamkeit in der Entwicklung einer der Instrumentalmusik sonst naheliegenden Ausnutzung der Gegensätze beruht nicht zuletzt auf ästhetischen Bedenken, und so sind die Formen der einzelnen Sätze fast durchweg suitenhaft; sie sind, im Großen gesehen, einfach, bieten aber im Einzelnen das Bild buntester Mannigfaltigkeit. Sie schlechthin in die Gruppe der zwei- und dreiteiligen Liedformen einzureihen, verbietet ihr Inhalt, der dem Nichtthematischen, den Spielfiguren in Sequenzen, Wiederholungen und immer neuen Bildungen breitesten Raum gewährt.

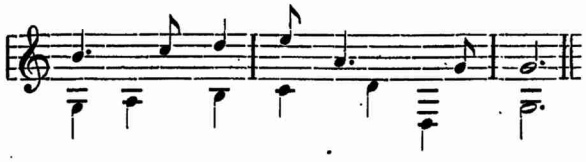
Wegen dieser Buntheit des melodischen Inhalts wurde der Versuch gemacht, die Form von einer andern Seite, von ihrer Harmoniebewegung her zu erfassen. Es zeigte sich, daß neben leicht zu übersehenden Verhältnissen (im Menuett) verwickelte Bildungen namentlich im Werk Kirchhoffs zutage treten. Gegen die Logik der Harmonieverbindungen ist kein Einwand zu erheben: weder Kirchhoffs noch der ungenannten Meister Kunst neigt zum Experiment; sie kennt nicht den Trugschluß, geschweige denn ein Nebeneinandersetzen von Farben, die nicht in engster Verwandtschaft stehen; Dominant- und Plagalschlußwendungen vermitteln die Uebergänge. Aber dieser sichere Weg führt oft zu entfernten Zielen; der Ort des entlegensten ist die erste Hälfte des zweiten Teils. Die Frage, ob der oft so lebhaften Harmoniebewegung die Bewegung der Melodie folge: ob diese eindringlicher, ausdrucksvoller, oder auch nur äußerlich erregter werde, wo jene mit weiterer Entfernung von der Haupttonart dazu einlädt, diese Frage muß für den größten Teil der Stücke mit „Nein" beantwortet werden: auch an solchen Stellen findet keine motivische Entwicklung, sondern nur eine motivische Wiederholung statt.

Schwerer als diese Inkongruenz wirkt indessen bei der Verpflanzung ganzer Gedankenreihen an einen andern Ort der Mangel an folgerichtigem Denken, der sich bei der Anstückelung dieser Reihen an das Vorhergehende geltend macht: die Bindung erfolgt rein musikalisch, sie quillt nicht mit Notwendigkeit (oder dem Scheine der Notwendigkeit) aus dem Vorhergesagten; sie vollzieht sich nicht logisch, sondern chronologisch und bleibt deshalb äußerlich. Kirchhoff wünscht in der Courante der Suite in g, fol. 15 r, das Thema gegen Ende des Satzes in der Originaltonart noch einmal zu bringen; da es aber moduliert, würde er in die Dominante, ja, wohl gar, wie zu Anfang, in die Paralleltonart geraten; kurz entschlossen bricht er es nach den ersten beiden Takten — seine Themen finden ihre Grenze oft am Taktstrich — ab und flickt einen längeren Gedanken, der im zweiten Teil schon einen Schluß auf der Dominante herbeigeführt hatte, in die Oberquart (Unterquint) transponiert an und landet auf diese Weise glücklich in der Tonika. — Sieht man die Suiten Bachs an, so erkennt man, in wie geistvoller Weise solche Bindungen vollzogen werden können. Auch Händels Suiten der authentischen Ausgabe stehen zum Teil in der Behandlung des Problems auf hoher Stufe. Nicht gegen die Tatsache der Wiederaufnahme schon vorgebrachter Gedanken — sie ist ein wesentliches Merkmal des Suitensatzes — ist das Bedenken gerichtet, sondern gegen die unter der

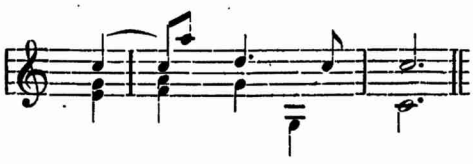
Hand der Kleinmeister oft einen spielerischen Charakter annehmende Art ihrer Verknüpfung mit dem Körper, dem die Glieder dann und wann weniger entwachsen als angeleimt erscheinen. —

Wie die in der Handschrift 146 des Kestnerschen Nachlasses aufbewahrten Stücke Händels von verschiedenem Wuchs sind, wie in dem hier gebotenen Abriß seines Schaffens sich neben Höhen Tiefen zeigen, so ist auch das Niveau des übrigen Inhalts der Handschrift an Klaviermusik keineswegs gleichmäßig eben: hinsichtlich der Qualität, die von der Individualität der Meister, ja, innerhalb des einzelnen Lebens von der Stunde des Schaffens abhängt, findet sich neben manchem weniger gelungenen auch manches wohlgeratene Stück; ein Blick auf den Stil der Kompositionen läßt eine Linie erkennen, die auf J. Pachèlbel zurückreichend über Zachow einerseits zu Dom. Scarlattis Glanz und Spielfreudigkeit, auf der andern Seite aber in das Lager der Liebhaber graziöser Galanterien reicht: sie führt vom Innerlichen zum Aeußerlichen, vom Innigen zum Kapriziösen und zum Anmutigen, beide Male mit einem Stich von Philisterhaft-Vergnügtem. Ein Stück, die Suite in F, fol. 40r, stellt sich namentlich in den beiden letzten Sätzen[10], einem Rondeau und einer Gigue, auf einen vom übrigen gesonderten Standpunkt: die rhythmische Prägnanz des vorletzten, der heiße Atem des letzten Satzes mit dem Wechsel von Dur und Moll über dem Orgelpunkt läßt die Nähe eines kraftvollen Meisters ahnen. Die Komposition, die sich am entschiedensten zum Neuen Scarlattischer Richtung bekennt, ist die Partie pour le clavecin in G, fol. 78v, deren Vivace Ansätze zu sonatenhafter Gestaltung zeigt, während das Affettuoso, offenbar für den Vortrag auf einem zweimanualigen Instrument gedacht, mit mehr als einem Zug in die Zukunft weist. Die Richtung auf das Galant-Graziöse ist in vielen Stücken, am glücklichsten vielleicht in dem Schlußmenuett der [Suite] in Es, fol. 8v, und dem Menuett der [Suite] in A, fol. 76v, verkörpert. —

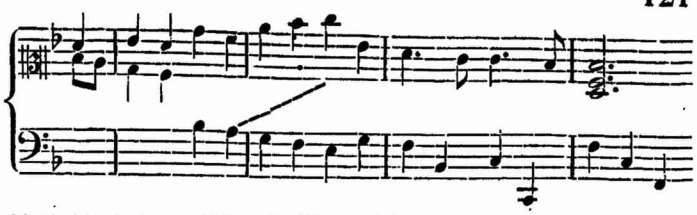
Kirchhoff nimmt den namenlosen Meistern gegenüber eine eigenartige Stellung ein. Wohl kennt er die eine oder andere Errungenschaft der neuen Zeit: nicht ohne Wirkung verwendet er den Sekundakkord oder Oktavengänge im Baß; die Ablösung der Mehrstimmigkeit durch Einlenken in Oktavengänge ist ihm ein so vertrautes Mittel, wie der frei einsetzende Vorhalt; er versteht den Gegensatz zwischen dem Klang der hohen Lage und dem der Mitte der Tonreihe auszunutzen; von der Chromatik in abwärtsgehender Richtung macht er vorsichtig Gebrauch; die Auflösung der Septime weiß er durch anmutige Zwischenbewegungen zu verschleiern. Und gerade durch die Anwendung dieser Mittel bekommt sein Stil an manchen Stellen etwas Unreines; denn neben ihnen treten Ueberbleibsel von barocker Ausdrucksweise zutage: bald wird an der Kadenzstelle der Satz plötzlich dreistimmig mit keinem andern Grunde, als, um in der Mittelstimme den gewohnten Vorhalt anzubringen; bald erscheint ein Schluß, der wesentlich aus „gegeneinander verschobenen Konsonanzen“ besteht, wie dieser:



oder er schließt mit einem ähnlichen Gebilde, das die nach oben gerichtete Geste stärker betont, wie:



oder mit einem Vorhaltsschluß, der durch diese für das rückwärtsblickende Element in Kirchhoffs Schaffen bezeichnende Geste eingeleitet wird[11]:



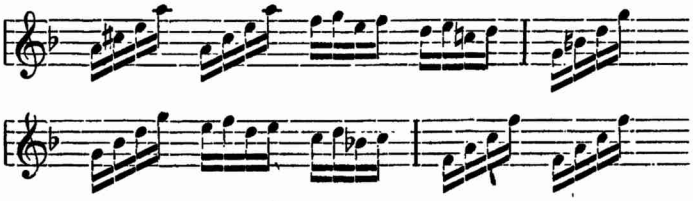
Auch die imitatorischen Anfänge, die manche seiner Stücke einleiten, sind für seinen Zusammenhang mit der Vergangenheit zu bewerten.

Gar oft schaut ihm auch sein Lehrer über die Schulter; nur, daß der Schüler dessen harmonischen Reichtum nicht besitzt: Stellen von so zwingender Kraft der Harmoniefolgen, wie der Schluß der [Allemande] aus der Suite in D, fol. 28v mit:

D | P Dp S T | Sp P S^6 D | T

sind in Kirchhoffs Werk selten. Aber die beklagte „Zweibeinigkeit“ in der thematischen wie in der figurativen Erfindung hat er von Zachow übernommen. Ein Fugenthema, wie dies:

eine Figurenreihe, wie diese:



beide könnten dem Vorstellungskreise Kirchhoffs entstammen und für ihn beansprucht werden, beide sind aber aus Kompositionen des Lehrers[12] entnommen. Auch der Mißbrauch der Sequenz zum Zweck modulatorischer Fortbewegung, dem Kirchhoff nicht zum Vorteil für sein Werk fröhnt, gehört schon zum Werkzeug seines Meisters. Kirchhoff hat vielleicht „freudig angeschaut das Neue“, sicher aber „Aeltestes bewahrt mit Treue“. Er würde Zachows Modulationsreihe zweifellos gutheißen, denn sie ist von Note zu Note in bester Ordnung; der Blick ins Große, der ihn über ihre Mängel belehren müßte und den sein Mitschüler Händel besaß, dieser Blick fehlte ihm — ihm fehlte die Kraft, das Alte innerlich zu verarbeiten und so vorausschauend weiterzubauen; er hat sich noch mit ihm herumzuschlagen, aber seine Probleme waren einmal, seine Gegenwart hat andere. So steht er als ein Zwiespältiger in dem Buch, zurückgelassen von Händel, ja sogar von Schmidt, zurückgelassen von jenen, die in den Bezirk der Liebhaber, und von jenen, die in den der Virtuosen hinüberwanderten.

Daß Kirchhoffs Name in der Handschrift 146 den Bereich bis fol. 38r beherrscht, berechtigt uns, wenn wir seiner Berühmtheit ein engeres Feld als der seines großen Mitschülers zuweisen dürfen, eine Lokalisierung dieses ersten Teils für Mitteldeutschland, wohl Thüringen, vorzunehmen. Daß die andern Teile an andern Orten geschrieben wurden, läßt sich weder bestreiten noch beweisen. Der Bereich der letzten der fünf an der Handschrift tätigen Hände (fol. 72r—84r) enthält die Klavierstücke, die unter der Botmäßigkeit Dom. Scarlattis stehen. Wie dieser Einfluß zustande gekommen sei, ist schwer nachzuprüfen[13]; 1719 und 1721 hatte Scarlatti den Kontinent überquert, und so ist es kaum nötig, die Entstehungszeit dieses letzten Teils weiter als in die ersten Jahre des vierten Jahrzehnts hinauszurücken, ein Termin, der durch die äußeren Kriterien gegeben war (1731). Der nach Stil und Tendenz scharfe Gegensatz, der die Klavierstücke des Schlußteiles von den übrigen trennt, zwingt für die erste Hälfte der Handschrift zur Annahme eines früheren Entstehungsdatums. Dafür spricht die Bevorzugung der Werke eines an der Vergangenheit so eng gebundenen Meisters, wie Kirchhoff; dafür spricht die Aufnahme eines Stückes von Händel, das alle Merkmale frühen Entstehens trägt. Der Zustand der Suite in ihrer halb vollzogenen Auflösung der äußeren Form entspricht dem, was man von konservativeren Meistern, als etwa Telemann, in der Zeit

nach 1720 erwarten durfte. Im Vergleich zu Händels authentischer Ausgabe von diesem Jahre zeigt die Handschrift den älteren Zustand der Stücke: ihre Vorlage hat der für die Ausgabe notwendig werdenden Ueberarbeitung nicht unterlegen; doch ist damit nicht gesagt, daß die Handschrift nicht nach 1720 von ihr abgenommen sein könnte. Andererseits zeigt ihr Zusammenhang mit dem Jugendbuche, so gering er ist, daß die in ihr bewahrten Fassungen geraume Zeit nach seinem Abschluß (1710) zustande gekommen sein dürften. Die in der Handschrift vorwaltende Zweistimmigkeit, die einer nur wenig späteren Zeit eigentümlich wird, wurde von den gleichzeitigen Großmeistern gelegentlich[14] und zu Schulzwecken[15] herangezogen. Der Murki, der in der „Singenden Muse" des Speroutes eine so große Rolle spielt, ist vielleicht aus der Musette, deren Anregung er klaviermäßig weiterbildet[16], entstanden; als Instrument und als Tanzform war die Musette um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert wieder modern geworden[17]; so wäre das Vorkommen des Murki in einem nach 1720 angesetzten Notenbuche nicht verwunderlich. Die sonstigen Beziehungen zu dem Werk des Speroutes, das von 1736 an erschien, verweisen unsere Handschrift mit den in ihr verstreuten archaistischen Elementen in eine Zeit, deren Charakter sich deutlich von den in den dreißiger Jahren geltenden Idealen abhebt.

Völlig stichhaltig ist, wie zugegeben werden muß, keines dieser Argumente; doch glaube ich mich nicht zu irren, wenn ich für die Entstehung des ersten und größeren Teils der Handschrift das dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ansetze; auf anderem Wege war als terminus post quem das Jahr 1723 ausgemacht worden. —

Der Inhalt der Handschrift 146 an Klavierstücken gibt ein lebendiges Bild einer von der kontrapunktischen Polyphonie schon abgelösten Bewegung im musikalischen Stil, einer Bewegung, die neben dem Schaffen J. S. Bachs einhergeht und die, wenn die hier gegebene zeitliche Ansetzung zu Recht besteht, schon früher in Fluß kam, als bisher vermutet wurde[18].

[1] Der Inhalt dieses Aufsatzes bildet den Beitrag des Verfassers zu der handschriftlichen Festschrift, die Hugo Riemann zum 70 Geburtstage überreicht werden sollte. [2] Chrysanders Gesamtausgabe Bd. 2. [3] Ges.-Ausg. Bd. 48. [4] Ges.-Ausg. Bd. 2. [5] Krieger hält die Form rein; Pachelbel verlegt Einschübe, wo er sie sich gestattet, zwischen die beiden Tanzpaare, Bach sprengt die Gigue von der Sarabande ab; alle aber behalten das Gerüst der vier ursprünglichen Tänze bei; in Muffats Componimenti findet sich nur eine Suite ohne Sarabande.

[6] Gottfried Kirchhoff ward ein gutes halbes Jahr nach Bach und Händel in derselben Gegend Deutschlands, in Mühlbeck bei Bitterfeld, am 15. Sept. 1685 geboren; er starb am 21. Jan. 1746 in Halle, wo er 1714 als Nachfolger seines Lehrers Fr. W Zachow Organist an der Liebfrauenkirche geworden war. — Eitner, Qn. 5, 370 gibt auf Grund einer allzu flüchtigen Lektüre von Spittas Aufsatz in der Allgemeinen deutschen Biographie 16 S. 11 ein schiefes Bild des Komponisten, den er geradezu Bach an die Seite setzen möchte. Spittas offenbar die gerechtere Würdigung enthaltender Artikel beruht auf der Kenntnis des bei Witvogel erschienenen „l'ABC musical", eines Fugen- und Schulwerks, und einiger Choralbearbeitungen, die der Verfasser weit über die Fugen stellt, und im biographischen Teil auf Mitteilungen von J. G. Walther (Musikalisches Lexikon [1732] S. 341) und von E. L. Gerber (Historisch Biographisches Lexikon der Tonkünstler I [1790] Sp. 724 und Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler III [1813] Sp. 50). Verstreute Notizen über diesen weniger durch seine Größe, als durch seine geschichtliche Stellung interessanten Künstler bringen: Fr. Chrysander: G. F. Händel I (1858) S. 23, II (1860) 241; Ph. Spitta: Joh. Seb. Bach, zweite Aufl (1916) I S. 116, 442, 516, 519, II S. 670 Anm. 144; E. Zehler: W. Friedemann Bach, im Bach-Jahrbuch 1910 S. 105; M. Seiffert teilt in den Sammelbänden der J. M. G. O. (1901/5) S. 595 eine Quittung Kirchhoffs mit. — Der kollegialen Freundlichkeit von Fräulein G. Reichmann verdanke ich die Kenntnis einiger der in der Königsberger Bibliothek (Hs. 166 [15839]) bewahrten Choralvorspiele, dreier Proben, die einen, wenn auch nicht erschöpfenden, so doch interessanten Einblick in Kirchhoffs Behandlung der strengeren Schreibweise gestatten; dies um so mehr, da die dreistimmigen Stücke technisch und inhaltlich ganz verschiedenen Charakters sind. Das erste (fol. 72) ist zweiteilig und führt den Choral „Vater unser im Himmelreich" zunächst nach einer imitatorisch gehaltenen Einleitung, an der sich auch die später den Choral übernehmende Oberstimme beteiligt, zu einer neben kontrapunktischer auch viel Parallelbewegung enthaltenden Begleitung der beiden Unterstimmen durch; im zweiten Teil erhält die Mittelstimme den cantus firmus, während die Oberstimme sich in hergebrachten und rhythmisch nicht gut gegeneinander abgewogenen Figuren bewegt; der Baß gibt seine kontrapunktischen Bemühungen bald auf und fällt in den Rhythmus des Chorals. Das zweite Stück (fol. 111) entnimmt dem von der Oberstimme vorgetragenen Choral „Herzlich lieb hab' ich dich" das Material für eine in 10taktigen Perioden sich wiederholende absteigende Baßfigur, an die sich die Mittelstimme vorzugsweise in gebrochenen Akkorden einbergehend eng anlehnt; da die harmonische Ausdeutung der Perioden fast immer die gleiche ist, gehört diese Chaconne zu den bescheideneren Stücken ihrer Art. Die dritte Bearbeitung (fol. 329) legt den Choral „Wir glauben all' an einen Gott", von der Mittelstimme vorgetragen, zugrunde; der Baß verharrt ohne besonderen kontrapunktischen Ehrgeiz in gemäßigter Bewegung, während die Oberstimme verhältnismäßig selbständig in dem hohen Tonbereich im Sinne der alten Koloriertechnik wirkt. Im allgemeinen wird indes wirkliche Freiheit der Einzelstimmen in melodischer und rhythmischer Führung selten angestrebt; gern heftet sich eine an die andere. Zachows Choralvorspiele zeigen bei größerer Geschlossenheit mehr inneres Leben, als die mir vorliegenden seines Schülers Kirchhoff.

[7] Der Komponist mit diesem verbreiteten Namen kann als der in Ansbach geborene Johann Christoph Schmidt, der sich in England in einen John Christopher Smith verwandelte, ausgemacht werden: die Giga der Suite ex B benutzt nämlich ein Thema aus der Gigue der Partita in A von Händel (Ges.-Ausg 48 S. 181); von der Partita aber ist bekannt — Nägeli besaß das Exemplar —, daß Schmidt, als Gehilfe Händels, sie einst abgeschrieben habe. Kompositionen von ihm gab sein gleichnamiger Sohn heraus mit den „Anecdotes of G. F. Handel and John Chr. Smith...". London 1799. [8] Speroutes, Singende Muse an der Pleiße, neu herausgegeben von E. Buhle in den Denkmälern deutscher Tonkunst I, 35/36 (1909); die Aria, die mit der angeführten Strophe schließt, steht unter Nr. 9 auf S. 12. [9] Händel erreicht den Schlußton fast immer diatonisch; er steht damit in entschiedenem Gegensatze zu Bach, der mit der größten Freiheit verfährt. [10] Beilage B, 3, 4 [11] Die Verzierung des Schlusses mit einem Vorhalt in der Mittelstimme wendet auch Händel gelegentlich an (Sarabande der Suite in g, erste Fassung Ges.-Ausg. 48, S 148, zweite auch hier sorgsamere Fassung 2, S. 50 und Hs. 146 fol. 45v). Auch jene nach oben gerichtete Bewegung der Melodie in und vor dem Schluß findet sich bei ihm (Partita in A, Ges.-Ausg. 48, S. 176, Courante und Sarabande; Prélude der siebenten Suite der authentischen Ausgabe, 2, S. 54). [12] Die Fuge steht in der Ausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst I 21/2 S. 329, das Capriccio, dem die andere Probe entnommen ist, findet sich auf S. 335. [13] Die handschriftliche Verbreitung seiner Werke muß groß gewesen sein, denn, bevor Scarlatti gegen 1746 zur Herausgabe der „Esercizi" schritt, waren seine Kompositionen durch englische, niederländische, deutsche und französische Raubdrucker weidlich ausgeschlachtet; soweit die Ausgaben datiert sind, fällt ihrer keine vor das Jahr 1730. [14] J. S. Bach: Das größere Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725. [15] J. S. Bach: Zweistimmige Inventionen, 1723. [16] Vergl. die Musette in dem angeführten Notenbüchlein Bachs. [17] Jaques Aubert (1678—1753) gab Musetten heraus. [18] A. Schering nimmt im Vorwort S. VII seiner Neuausgabe des „Versuchs einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen" von J. J. Quantz (1906) an, das vierte Jahrzehnt des 18 Jahrhunderts habe die Stiländerung vorbereitet. Im Notenbüchlein für Anna Magdalena, das das Datum 1725 trägt, brint Bach, dessen Beziehungen zu Speroutes bekannt sind (E. Buhle S. XVIII), dem neuen Stil sein Opfer; siehe auch das Menuet di Bache, das Buhle nach Bahrenkampff abdruckt.

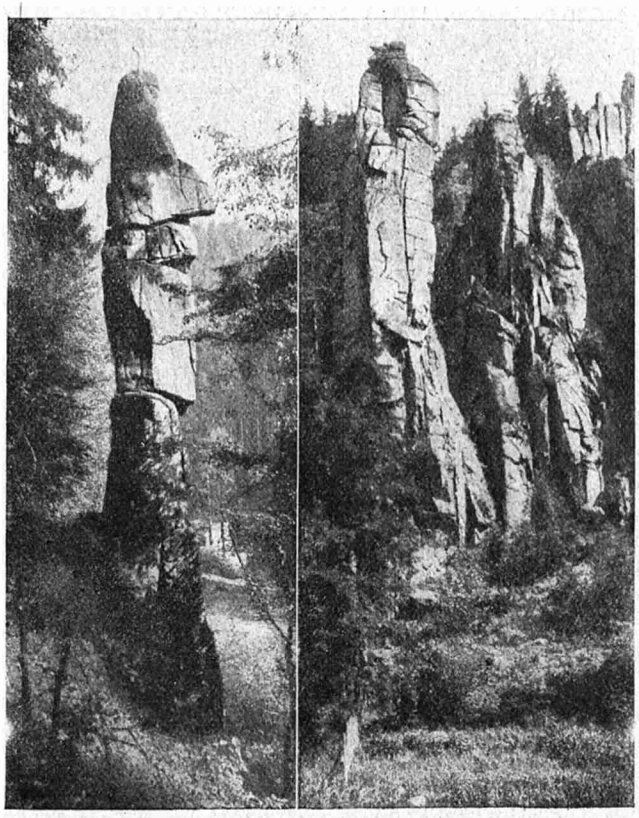
Hans Heiling.

Von Dr. Theodor Haas (Wien).

Der Wanderer, der von Karlsbad nach dem kleinen Städtchen Elbogen will, muß durchs Egertal. Es ist dies ein in mannigfachen Krümmungen dahinziehendes Tal, in dessen Tiefe der Egerfluß schlängelt und seine ruhigen, kristallhellen, bis zum Boden klaren Fluten dem Wanderer entgegenträgt. Der Weg führt hart am Flußufer, nahezu in gleicher Höhe mit dessen Spiegel, so daß man sich bloß zu bücken braucht, um mit der Hand Wasser daraus zu schöpfen. Die das Tal einsäumenden Berge sind dicht bewaldet und die alten, schwarzen Fichten steigen bis in den Grund des Tales herab, bloß den Raum für den Fluß und den neben ihm hinlaufenden Weg freilassend. In dem nächtigen, unheimlichen Dunkel der finsteren Nadelbäume wimmelt es von Pilzen und Schwämmen, die mit ihren absonderlich geformten Hüten den drolligsten Gnomengestalten gleichen. Umgestürzte Baumriesen und alte Wurzeln täuschen dem flüchtig schwärmenden Auge Alraunen und Zwerge vor, zwischen denen manch munteres

Eichhörnchen eilig dahinhuscht. Ringsum ist Einsamkeit und heilige Stille.

An einer der vielen Wendungen des Tales zaudert plötzlich des Wanderers Fuß. Ein Bild steht jäh vor ihm, das seinen Atem stocken und sein Herz stillestehen macht. Mitten zwischen den bärtigen, altersgrauen Fichten starrt eine Gruppe von Felsen, die aufrechtstehenden Riesengestalten gleichen: Hans Heiling und sein Hochzeitszug! Ein kaum glaubliches Spiel der Natur! Felsen, die ein fratzenhaftes Aussehen haben, die Menschenleibern ähnlich sind und skurril-groteske Gesichtszüge tragen. Wenn man es nicht wüßte, daß sie seit Jahrhunderten so dastehen, man vermöchte es nicht zu glauben, daß hier keine Menschenhand am Werke war. Was Wunder, daß die Volksphantasie sich von jeher mit diesem Naturwunder befaßte und mancherlei Sagen von Geschlecht zu Geschlecht vererbte, die sich meist darum drehten, daß ein Hochzeitszug, der von einer nahen Burg herab zu Tale stieg, durch den Zauberspruch eines Unholdes versteinerte. Die Felsen haben infolgedessen alle ihre Namen. Der vorderste, dem Flusse am nächsten stehende, der sich unheimlich in den Wassern spiegelt, heißt „Der Kapuziner“ (siehe Abb. 1). Er eröffnet den Zug und in einiger Entfernung folgen ihm zwei Knirpse: „Die Ministranten“. Hinter diesen zu riesiger Höhe emporragend „Das Brautpaar“ (Abb. 2). Es folgen die „Hochzeitsgäste“, „Die Musikanten“ und zum Schlusse „Die Schloßherrin“. Hoch oben dehnt sich ein massiger, unregelmäßiger Felskoloß aus, in dem das gleichfalls verzauberte „Schloß“ erkannt wird.



Vom Hans-Heiling-Felsen.
1. Der Kapuziner. 2. Das Brautpaar.[1]

Die Lage selbst ist in verschiedener Form erhalten. Der Dichter des Opernbuches, wie es Marschner vertonte, kannte sie nur in der Version, wonach Hans Heiling der König der Erdgeister ist, „der einen ganzen Hochzeitszug samt dem Priester am steilen Egerufer in Steine verwandelt hatte“ (Ed. Devrient: Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-B. und seine Briefe an mich).

Devrient gab in seiner Dichtung der Sage die Wendung dahin, daß Hans Heiling der Liebe zu einem Menschenkinde entsagt und im letzten Augenblicke, auf Rache verzichtend, zu seiner Mutter in das unterirdische Reich zurückkehrt.

Ich selbst kenne folgende Fassung, die an Ort und Stelle verbreitet ist und vielleicht als die poetischeste und sinnreichste bezeichnet werden kann: „Vor Zeiten, als die Bohburger Herren von Elbogen waren, fand ein Bauer auf dem Wege nach dem Schlosse, wohin er ging, um Frohndienste zu leisten, ein neugeborenes Knäblein. Mitleidig hob er es auf und brachte es der Gräfin Johanna. Der Knabe bekam in der Taufe den Namen Hans und nach seinem Finder erhielt er den Namen Heiling. Hans Heiling wuchs unter der Pflege zum stattlichen Jüngling heran und fand an den Wissenschaften mehr Gefallen als an den Ritterspielen. Einst, als er am Rande des Flusses saß, erblickte er eine weibliche Gestalt, welche ihm zuflüsterte: ‚Ich will Dich alle Wissenschaften und Künste lehren, wenn Du Dich nicht vermählst!‘ Unbesonnen leistete Hans Heiling das Versprechen und er war der Glücklichste unter der Sonne. Doch nach einigen Jahren wollte er sich verheiraten und glaubte durch seine Kunst die Macht des geheimnisvollen Wesens zu brechen. Er veranstaltete die Hochzeit, der Brautzug zog zur Kirche. — Da erhob sich das erzürnte Wasserweib aus der brausenden Eger und verwandelte durch einen Fluch den Kapuziner, die Ministranten, das Brautpaar, die Hochzeitsgäste, die Spielleute, die Schloßherrin und das Schloß in Stein auf ewige Zeiten.“

Diese Fassung stellt Hans Heiling selbst als das Opfer des Fluches dar und nähert sich deutlich dem Bezirke der Undinensagen. Wie aus den oben angeführten eigenen Worten Devrients hervorgeht, hat sie dieser jedoch nicht gekannt.

Für jeden Fall ist allen Darstellungen der Sage gemeinsam der Konflikt zwischen Wünschen und Behalten, zwischen der Unvereinbarkeit der seelischen Sehnsucht mit der stofflichen Liebe. Devrient hat diesen Konflikt noch ins Riesenhafte zum Drama des Genies gesteigert, das trotz seines inneren Reichtums zur Einsamkeit verdammt ist. Sowohl die Sage vom Hans Heiling als auch (und zwar in ganz besonderem Maße) seine poetische Menschwerdung in der Oper enthüllt aber noch etwas ganz anderes: nämlich eines der tiefsten und schwerwiegendsten Geheimnisse deutschen Wesens. Und das ist allem voran der stets ins eigene Innere gerichtete Forscherblick, der leidenschaftliche Hang zum Grübeln und der erdenferne Sinn für Wissenschaft. Mit einem Worte: das Faustische Element. Denn all dies zusammen ist es, was uns Deutsche ausmacht: „Meine hohe Wissenschaft, meinen Stolz und meine Kraft“ — nennt es Hans Heiling. Und weiter heißt es in der Dichtung: „Ich muß vertrauen, wenn ich leben soll!“ — Kann es einen Gedanken geben, der treffender die deutsche Seele offenbart? Und der zugleich treffender auf die ganze Tragik der Täuschung deutscher Vertrauensseligkeit hinweist? Denn siehe da: diesen echten deutschen Boden, auf dem der Hans-Heiling-Felsen steht, diesen echten, deutschen Boden, auf dem allein die Heiling-Sage möglich ist — den haben sie uns geraubt. Und wir mußten's dulden. Aber heilig, dreimal heilig ist die Stätte, die die deutscheste aller deutschen Opern hervorgebracht hat, und wie Hans Heiling schließlich nach aller Wirrsal zu seiner Mutter zurückgekehrt ist, so wird auch sein Volk den Rückweg in den Schoß des großen geeinigten Deutschlands zurückfinden.

Theodor Körner hat angesichts des Heiling-Felsens gesungen:

„So hat Deutschland geprangt, so standen germanische Helden,
Groß und edel und fest wie dieser heilige Fels!“

Was Körner in diesen Worten für die Vergangenheit gesungen hat — wahrlich wahrlich ich sage Euch: Das wird auch in aller Zukunft die Wahrheit behalten.

[1] Infolge der Höhe des Felsens ist es leider nicht möglich, ihn derart photographisch aufzunehmen, daß die Köpfe mit den grotesken Physiognomien voll zur Geltung kommen.

Vor einer Beethoven-Büste.

Leidverklärter Innenblick,
weltwehmüde ...
doch innen braust
aus flammenden Tiefen
der letzten Sehnsucht,
gottestrunken,
unvergänglich,
die siegende Menschheitsseele ....

Fritz Blankenburg.

Schindler über Beethovens 8. Symphonie.

Von Reinhold Zimmermann (Aachen).

Im zweiten, „Musikalischen Theil“ seiner Beethoven-Biographie (mir liegt die Erstausgabe des Buches vom Jahre 1840 vor) erzählt Anton Schindler von Seite 199 an umständlich, wie in Beethoven 1823 „der Entschluß zur Herausgabe seiner sämmtlichen Werke (also auch der Sinphonien) mächtiger als früher rege wurde“, wie sich dann aber der ganze Plan durch zwar wohlmeinende, doch übelwirkende Ratgeber zerschlug. Seite 201 heißt es wörtlich weiter: „Wie es im Leben aber nicht immer die Weisheit ist, die Hohes anregt, und aus dem Dunkel Licht hervorbringt; so verdankt die Kunstwelt vielleicht vieles gerade jener Verkehrtheit, mit der man bei diesem Herausgabe-Projekt der sämmtlichen Werke mit Beethoven verfuhr. Um deutlicher zu seyn: nicht ließ sich der Meister bei den Erörterungen jenes Projektes immer bei dem Materiellen aufhalten .....; sondern sein großer Geist schnellte auch oftmals die Waagschaale mit dem Materiellen hoch auf und das Geistige wurde der Gegenstand, der seine Phantasie beschäftigte, und so zugleich die Anwesenden in Kenntnis setzte von dem, was er in Bezug auf Inhalt, Auffassung und Vortrag vieler seiner früheren Werke zu thun beabsichtige ...“ Und Seite 203: „Was ich .. aus jenen Conversationen für Nutzen zog, war, daß ich fleißig notirte, was Beethoven über Inhalt, Auffassung und Vortrag seiner Werke äußerte. Gleichzeitig kam mir gut zu Statten, daß ich damals am Josephstädter Theater beschäftigt war, mehrere seiner Sinphonien aufzuführen, deren jede er vorher mit mir zu Hause mehrmals durchging, mich auf alles aufmerksam machend, das sich auf jene drei wesentlichen Dinge bezog, mich somit in das Innere dieser Orchester-Musik einführte ...; welches Glückes in solchem Maße sich wohl kein Anderer rühmen kann. Dieses geistige Besitzthum betrachtete ich seitdem wie das theuerste und unschätzbarste Vermächtniß meines unsterblichen Freundes und Lehrers ....“

Aus der weiteren Darstellung Schindlers wäre zwar noch manches heranzuziehen, was seinen besonderen Beruf, Beethovens Symphonien dem Verständnis Dritter nahezubringen, beweisen könnte. Doch sind die in Betracht kommenden Stellen einesteils zu bekannt, als daß sie hier alle wörtlich wiederholt zu werden brauchten, und erhärten andererseits auch schon die oben mitgeteilten Schindlers berechtigten Anspruch, Beethovens wirklicher Schüler und Ausdeuter zu sein.

Im „Musikalischen Theil“ der Biographie geht Schindler leider reichlich sparsam mit Aufklärungen über „Inhalt, Auffassung und Vortrag“ der Beethovenschen Symphonien um. Zum Teil machte er das aber wieder gut, indem er gelegentlich ausführliche Erläuterungen zu einzelnen Symphonien verfaßte. Anscheinend sind nur zwei solcher Erläuterungen entstanden, nämlich die über die A dur-Symphonie (Nr. 7) „in Nr. 2 der von Schindler verfaßten ‚Musikalischen Nachrichten‘ (Beilage zur Wiener Theaterzeitung)“ vom Jahre 1831 und die über die 8. Symphonie vom 2. Dezember 1835. Erstere erwähnt die Biographie auf Seite 206, von letzterer steht, soviel mir bekannt, nirgend etwas von seiner Hand Hinweisendes.

Ich fand sie vor einiger Zeit bei der Durchsicht alter Akten im Archiv der Aachener Städtischen Musikdirektion und stellte hernach fest, daß auch die Stadtbibliothek ein Stück davon besitzt. Diese beiden, „Programm zu dem 1ſten Gesellschaftskonzerte des Aachener Musikvereins am 2.ten December 1835“ benannten Drucke dürften wohl die einzig erhaltenen ihrer Art sein.

Schindler „übernahm im Juni 1835 in Folge einer Berufung der Stadtbehörde das Amt eines städtischen Musikdirektors in Aachen“ (a. a. O. Seite 277). „Unter .. ziemlich günstigen Umständen begann meine dortige Wirksamkeit“ (ebenda Seite 278). Wie das Programm ausweist, leitete er am 2. Dezember desselben Jahres das 1. Gesellschaftskonzert des Aachener Musikvereins und gab bei diesem Konzerte als erstes Werk Beethovens 8. Symphonie. Gewiß ein schönes Zeichen seiner durch die Tat bezeugten Liebe und Verehrung für seinen „unsterblichen Freund und Lehrer“. Wie er selber bekennt, war ihm Aachens „steriler Boden nicht ganz unbekannt“. Dies im Zusammenhang mit seiner Ueberzeugung, daß die Aachener keine eigentliche, gründliche, stufenweis höherführende musikalische Erziehung genossen hätten, mag ihm den unmittelbaren Anstoß gegeben haben, die auf die 2., 3. und 4. Seite des Programms aufgenommene „Versinnbildlichung“ von Beethovens 8. Symphonie zu versuchen.

Dieser Versuch rollt natürlich die alte Streitfrage über „Programmusik“ oder „absolute Musik“ wieder auf, und ich bin stark versucht, im Anschluß an ihn mich sowohl mit einigen Stellen in Richard Wagners „Beethoven“ als auch mit von der Pfordtens gleichnamigem Büchlein auseinanderzusetzen. (Schindlers Biographie enthält übrigens zu dieser Streitfrage noch eine Menge längst nicht genügend gewürdigten Stoffes, der unmittelbar auf Beethoven zurückgeht.) Doch — ich widerstehe der Verführung und beschränke mich für heute lediglich auf die genaue Wiedergabe des vorhin angezeigten Programms [1]. Es lautet:

Es ist unläugbar, daß man bei Erklärung der Beethoven'schen Werke sehr ins Gedränge kommt, weil es zu schwer ist, sich auf den Standpunkt zu stellen, von dem aus diese Welt voll großartiger und erhabener Bilder angeschaut und angestaunt seyn will. Es geschieht daher oft, daß dieser Standpunkt von vielen zu niedrig, oder gar gemein, von andern wieder zu subjektiv, zu eng und beschränkt, angenommen wird. Mit dem ersteren meine ich, wenn man z. B. das Finale dieser 8ten Sinfonie, so wie jenes der 7ten, — das Vivace $\frac{2}{4}$ Takt des Quartetts in F-dur Opus 134, u. m. a. für Bauerntänze auslegen wollte, was einige Kunstrichter gethan haben. Wer Beethoven näher zu beobachten Gelegenheit hatte, weiß, daß sich seine Genialität zuweilen aufsprudelnder Ideen, die an's Volksthümliche streiften, nicht immer erwehren konnte, auch nicht wollte, wenn er gleich selbst fühlte, welchen Kontrast sie in dem harmonischen Gemählde hervorbringen werden. Aber man kann nicht läugnen, daß durch solche Kontraste etwas ganz Besonderes erzweckt wurde, und daß Beethoven alle einzelnen Züge seines Gemählde stets mit sicherer Meisterhand zu einem abgeschlossenen Karakterbilde zu vereinigen, und einen durchgreifenden Haupteindruck geltend zu machen wußte. Mit dem letzteren, dem Subjektiven, meine ich, wenn man Beethoven's Werke einzelnen Dichtungen anpassen wollte, als z. B. Göthes „Faust.“ Der Standpunkt hierzu wäre zwar der nächste, aber viel zu sehr in den Schranken bestimmter Wirklichkeit befangen.

Nur die vertrauten Freunde Beethovens wissen, wie sehr er in der Litteratur der Alten und Neuen bewandert, und wie tief er in den Geist von Schiller's, Goethe's und Shakespeare's Werken eingedrungen war, wovon besonders die letztern mächtig auf seine Fantasie einwirkten. Sollte es daher unwahrscheinlich seyn, daß das Studium dieser Klassiker nicht einen Totaleindruck auf ihn machte, der in ihm fruchtbar geworden, und Schöpfungen hervorbrachte, die nun auf mehrere seiner Werke passen? Und dem ist wirklich so! Wie oft war ich Zeuge während meines langjährigen Zusammenlebens mit ihm, daß er (wenn er gerade gut gelaunt war) manche Frage über einen oder den andern Satz seiner Werke, oder gleich über das ganze Werk, mit einer Rede aus Macbeth, Hamleth, oder mit einigen schnurrigen Witzen von Master Falstaff beantwortete, und damit endete: „nun hab ich euch den Weg gezeigt!“ Allerdings wäre es besser und bequemer gewesen, wenn Beethoven nur mit kleinen Andeutungen den Schlüssel zu mehreren seiner großen Instrumental- und Klavierwerke hinterlassen hätte, (was er auch Willens war in der Art zu thun wie bei seiner Pastoral-Sinfonie, hätte ihn nicht der Tod überrascht,) die Auffassung wäre dann nicht so schwer, und manches Räthsel gelöst. Alle diese unkenntlichen Gestalten, verkappten Opern, und wer weiß was für Träume und Dichterwelten, die in seinen Werken erscheinen, wären dadurch auf ganz natürliche Weise erklärt.

Einige musikalische Litteratoren, mit Beethoven's Geist vertraut, versuchten seine größeren Schöpfungen poetisch, oder besser, sinnbildlich zu erklären, und so deren Verständlichung zu erleichtern. Der geniale E. Hoffmann z. B. schrieb Treffliches über die C moll Sinf. und Rellstab über die B-dur Sinf. Auch ich versuchte es einen erklärenden Aufsatz über die A-dur Sinf. in der Wiener Theaterzeitung vom Jahr 1831 niederzulegen.

Hier habe ich nun die Ehre über die 8te Sinfonie ganz in der Art und Weise ihres Schöpfers, meines unvergeßlichen Freundes und Lehrers, zu unseren verehrten Musikfreunden zu sprechen, und sie mit ihren Karakter sinnbildlich bekannt zu machen, wozu vielleicht einige Umrisse hinreichen werden.

Wenn Beethoven die dritte Sinfonie die heroische, und die sechste die Pastorale nennt, so kann die 8te mit eben so vielem Rechte die humoristische heißen. Die Hauptempfindung, welche dieser Sinfonie als Einheit zum Grunde liegt, ist Fröhlichkeit und Humor, scherzhafter Ernst und ernsthafter Scherz. Zur sinnbildlichen Veranschau-

[1] Mit freundlicher Erlaubnis von Herrn Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe.

lichung, wie diese Grundempfindung in den einzelnen Sätzen durch geführt, und von der gravitätisch ernsten Fröhlichkeit bis zum ausgelassensten Humor gesteigert worden ist, mag eine Situation aus dem gesellschaftlichen Leben dienen, welche gleichfalls eine solche Steigerung des Affekts der Fröhlichkeit in sich enthält.

Der 1ste Satz (Allegro vivace) beginnt mit einer feurigen und fröhlichen Walzermelodie. — Wir werden in eine heitere Gesellschaft eingeführt, die im vergnügten Wohlbehagen bei einander sitzt. Man scherzt und unterhält sich bald bedeutsam mit seinem Nachbar, bald vertraulich neckend mit seiner Nachbarin. Es wechselt Ernst mit Scherz und Scherz mit Ernst durch alle Nuancirungen des Gesprächs, bald feurig und kräftig, bald leise flüsternd.

Im 2ten Satze (Allegretto scherzando) wird die Conversation besonders geistreich, beziehungsvoller, beinahe komisch. Naivetät, Witz und zuweilen eine würdevolle Grazie entwickeln sich in jedem Rhythmus. (Man höre nur, wie ein Instrument dem andern die Fortsetzung der Melodie so zu sagen von dem Munde wegnimmt, aber im selben Moment schon wieder von einem dritten überrascht wird, und den Gedanken fahren lassen muß.) Interessant hiebei sind die Bäße an einigen Stellen, die kurz affirmirend sich hören lassen, und der neckischen Instrumenten-Conversation jedes Mahl eine andere Wendung geben.

Im 3ten Satze (Tempo di Menuetto) wird die Gesellschaft in den Tanzsaal geführt. Eine kräftige Menuett nach alter Väter Weise ertönt und ladet zum Tanz ein. Im Trio haben die Violoncelli wunderliche aber auch gefährliche Pas zu machen, die kein Tanzlehrer erfunden hat. Nur selten kommen sie mit sicherer Haltung bis an's Ende. — Auch in diesem Satze fehlt es nicht an Grazie und würdevollen Ernst in der Conversation.

Im 4ten Satze geht nun alles bunt durcheinander. Fröhlichkeit und Humor steigern sich immer mehr und mehr. Das Wiederbringen des scherzhaften Hauptgedankens (öfters nur mit einigen Anklängen in zwei oder drei Instrumenten, während alle übrigen eine ganz andere Melodie vortragen) um den sich fast alle Instrumente streiten, ist von komischer Wirkung. Dieser nimmer müde Wettstreit aller Instrumente durchdringt den ganzen Satz, bis das Motiv erschöpft ist, und das Ganze im allgemeinen Jubel endet. Dieses Motiv, nur aus wenigen Rhythmen bestehend, kann eben nicht edel genannt werden, und wie schon oben angedeutet, wurde es von einigen Kunstrichtern strenge gerügt, aber gewiß nur weil sie den Karakter des ganzen Werkes nicht auffaßten. Beethoven hat damit zugleich gezeigt (wie früher schon in andern Werken) daß er eben eines edlen Stoffes nicht bedurfte, um daraus ein Werk zu schaffen, welches jeden sinnigen Zuhörer in Erstaunen setzt.

Wollte man abstrakter seyn, so dürften die vier Sätze dieser Sinfonie nach Analogie der Pastoral Sink. also zu überschreiben seyn.

I. Satz. Männliche Fröhligkeit gepaart mit Ernst.
II. Satz. Weibliche Heiterkeit, graziöse, geistreiche, witzige Unterhaltung.
III. Satz. Vereinigung von I und II.
IV. Satz. Humor.

Um zum Humor im Leben wie in der Kunst zu gelangen, bedarf es eines Durchgangs durch die Leidenschaften, eines tiefen Blickes in die Verhältnisse des Lebens und der Kunst, der nur durch lange Erfahrung gewonnen werden kann. Dieses erwägend, wäre es meines Erachtens nicht schwer zu erweisen, daß B. in dieser 8ten Sinfonie mehr geleistet hat, als in seiner 9ten und letzten, die, obgleich ein in Form und Idee durchdachteres Werk, jedoch an strenger Einheit in ihren Theilen ermangelnd, in dem Zuhörer nie diese Befriedigung zurücklassen wird.

Da Beethoven fast allen seinen großen Klavierwerken und Sinfonien bald einen lyrischen, bald tragischen Stoff zum Grunde legte und durchführte, so ist es ganz begreiflich, daß man diese Werke in ihrem ursprünglichen Zusammenhange lassen müsse. In allen diesen musikalischen Dichtungen ist nirgends Zufälliges und nichts ohne tiefe Bedeutung, weil B. keine nach üblicher Form und bestimmten harmonischen Gesetzen geordnete Musik machte. Einzelne Sätze vom Ganzen trennen hieße den Karakter schlecht auffassen, und wäre eben so viel, als einzelne Scenen oder Akte großer Dichterwerke vom Ganzen trennen; Unverständlichkeit wäre die natürliche Folge davon. Wohl geht dieses bei den kleineren Haydn'schen und Pleyel'schen Sinfonien; aber diese sind bloße Tändeley und heiteres Spielwerk, und verhalten sich zu Beethoven's Sinfonien wie eine heitere Posse zu Schillers „Wallenstein" oder zu Shakespeares „Hamlet" — wie ein sanfter Hügel zu einem schroffen Felsen; wie ein Rohr zu einer Eiche.

Die Wirkung dieser programmatischen Erläuterung war offenbar dieselbe, die auch jener Artikel in den Wiener „Musikalischen Nachrichten" von 1831 hatte: „blos flüchtig anregend, ohne weitere Wirkung." Und bitter fügt Schindler hinzu: „wie Alles, was das Gewöhnliche überschreitet, sobald es das Gebiet des Idealen berührt" (a. a. O. Seite 206).

Das öffentliche Echo jener Aachener Erstaufführung der 8. Symphonie hallt noch heute wider aus der Kritik der „Stadt Aachener Zeitung" vom 3. Dezember 1835, in der es in bezug auf Schindler heißt: „Herr Schindler scheint es sich zum Vorsatz gemacht zu haben, uns so viel als möglich Neues, uns größtentheils noch Unbekanntes zum Besten zu geben.... Die Krone des Konzerts bildete gestern Beethovens 8. Symphonie, die mit so großer Präzision ausgeführt wurde, daß nur wenig zu wünschen übrig blieb. Daß der Vortrag ganz dem Geiste des unsterblichen Komponisten entsprach, dafür bürgt schon das lange freundschaftliche Verhältniß desselben zu Hrn. Direktor Schindler, der in seinem Programm dem Publikum so sinnig erst den Schlüssel zum besseren Verständniß des großen Meisters und seines Werkes an die Hand gab."

Beethoven.

Eines Menschen wollen wir gedenken,
Der uns blieb, obwohl er längst vergangen,
Und an dessen Erdengastgeschenken
Tag für Tag noch unsre Sinne hangen.
Gleicht so mancher nur belebtem Staube,
Dessen Bildnis blinder Menschen Glaube
Kurze Zeit verehrt, erhöht und hält,
Bis das Ganze in sein Nichts zerfällt,
So steht er, der wieder alle Geister
Tönend ruft, in ungebroch'nem Lichte,
Wirkt und wandert durch der Kunst Geschichte
Heut' wie ehedem als unser Meister.

Wie ein Felsen, stark geklüftet, steht
Ragend, trotzig er vor unsren Blicken,
Und doch quillt in seinem Innern freundlich Leben,
Flüstern Wasser, die nach außen streben
Und den müden Wanderer erquicken,
Wenn des Lebens Föhn erstickend weht.
Auf dem Meere seiner Melodien
Schaukelt der Empfindung schwaches Boot,
Spürt im leisen Spiele der Bewegung
Eines großen Herzens zarte Regung,
Zittert stärker, von dem Schwall der Wogen
Hart geschüttelt, heftig fortgezogen,
Bebt und schwankt, wenn sich die Wellen türmen,
Alle Kräfte wild entfesselt stürmen,
Bis hervor aus aller dunklen Not
Strahlend bricht das Licht der Harmonien.

Sind es Träume, die ins Nichts zerrinnen,
Sind es Werte, die das Leben krönen,
Wenn wir allem Großen, allem Schönen
Froh uns geben mit befreiten Sinnen?
Wozu frommte unser täglich' Streiten,
Unser Kampf mit Menschen und mit Dingen,
Wenn die Freude nicht auf starken Schwingen
Uns emportrüg' aus den Niedrigkeiten?
Wenn nicht über allem Staub und Ruße,
Ferne unsern enggeschloss'nen Wänden,
Unsrem Geist zum Troste und zum Gruße
Freier Höhen off'ne Tempel ständen?
Er ist eine Höhe, die wir grüßen,
Kühn gestellt, und doch nicht erdenfern,
Er ein Tempel, dessen Pforte gern
Wir zu stiller Andacht uns erschließen.

Schwerstes gab das Schicksal ihm zu tragen,
Goß ihm bitt'res Leid in Herz und Blut,
Nichts jedoch vermochte zu zerschlagen
Seiner Seele hohen Lebensmut.
Diese Kraft hat ihm die Kunst beschieden,
Die ihn über jeden Tag erhob
Und dem oft vom schweren Kampfe Müden
Frohe Bilder in die Träume wob.
Wie in langen Tagen, bangen Nächten
Er gekämpft mit dieses Lebens Mächten —
All sein Lachen und sein Schmerzempfinden,
Niederbrechen, Wiederüberwinden —
Wie als Mensch und Künstler er gerungen,
Alles ist in seinem Werk erklungen,
Lebt und tönt und fesselt unsre Seelen,
Tönt und lebt und schwingt in Herzenskammern,
Wenn wir mit des Tages Last uns quälen
Oder an Vergangenes uns klammern,
Singt und klingt und kündet ein Geschehen,
Alt und immer neu, erhaben, groß,
Erdenschicksal, Weltleid, Menschenlos —
Klingt und singt, um nie mehr zu vergehen.

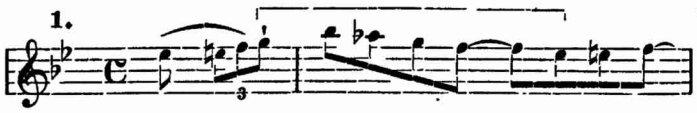
Rudolf Nußbaum (Zürich).

Eine melodische Wendung Rich. Wagners.

Von A. Weidemann (Berlin).

Im Orchester-Vorspiel zum zweiten Akte von „Tristan und Isolde" tritt ein einfaches, tonleitermäßig absteigendes Motiv auf, das seinem melodischen Charakter und feurigen Rhythmus nach die stürmische Wiedersehensfreude des Liebespaares zu malen scheint:

1.

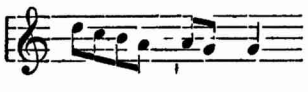


Das Thema zeigt in seiner Urform folgendes Notenbild:

2.

Diese so einfache melodische Wendung, die zuweilen auch gegen den Schluß hin gering verändert erscheint,

3.

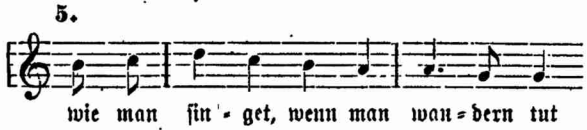


oder: 4.

ohne dadurch von ihrem Charakter etwas einzubüßen — das Wesentliche des Motivs liegt in dem tonleitermäßigen Abstieg und der Beruhigung auf der Quinte der Tonika — spielt im Melos einiger Wagnerscher Opern eine nicht unauffällige Rolle. Trotz ihrer Einfachheit und Kürze ist dieser Tonfolge eine ungemeine Ausdruckskraft eigen; ein inniges, freudiges Gefühl, das bei bewegter Rhythmisierung zu überströmendem Jubel wird, spricht aus ihr; sie hat dabei ausgeprägt romantischen Gefühlscharakter.

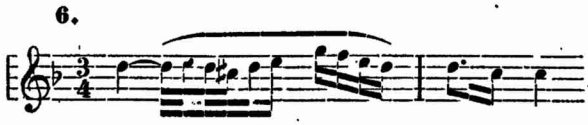
Bei der Einfachheit des Motivs bedarf es wohl kaum einer Erwähnung, daß nicht erst Wagner sein Erfinder war. Es ist bedeutend älteren Ursprungs, wofür einige Beispiele angeführt seien. So finden wir es z. B. — ein Zeichen für seinen volkstümlichen Charakter — in dem bekannten Volksliede: „Nun ade, du mein lieb Heimatland" bei der Stelle:

5.



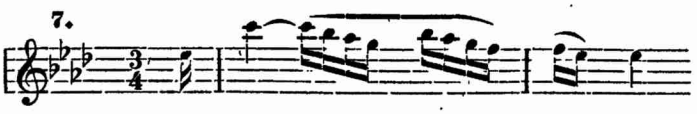
Aber noch früher zeigt sich diese Tonfolge in der musikalischen Literatur; wir hören sie schon bei Mozart, im Andante seiner Symphonie C dur, der sogenannten „Jupiter-Symphonie", und zwar in der Begleitung auffallenderweise mit denselben Grundharmonien wie in Wagners „Tristan":

6.



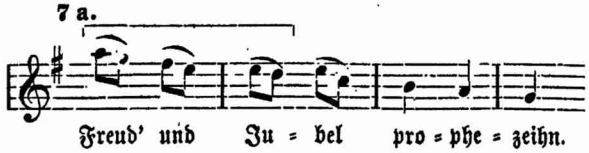
Ebenso hat Mozart im Adagio des Divertimentos in Es dur (Streich-Trios) die Wendung thematisch gebraucht:

7.



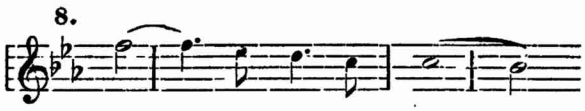
Aber auch in gesanglicher Verwertung begegnen wir der Phrase schon bei Mozart, so u. a. in der „Entführung", wo es in Takt 18 bis 21 (vom Schluß an gezählt) von Blondchens ausgelassener G dur-Arie heißt:

7 a.



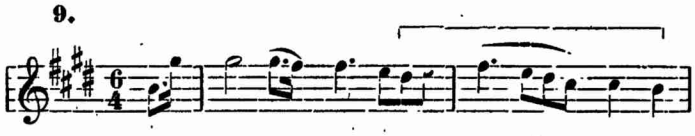
Es sei hier ferner eine Klarinetten-Episode der Freischütz-Ouvertüre erwähnt:

8.



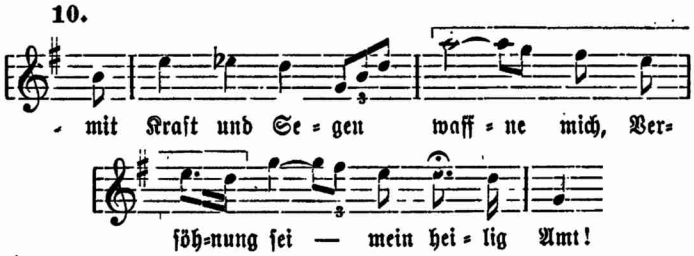
Und nun zu Wagner! Die erste seiner Opern, in der unsere Tonfolge erscheint, ist „Rienzi". Sie findet sich hier in dem freudig erregten Orchestervorspiel zum zweiten Akte, das der Freude über den eingezogenen Frieden Ausdruck verleiht:

9.



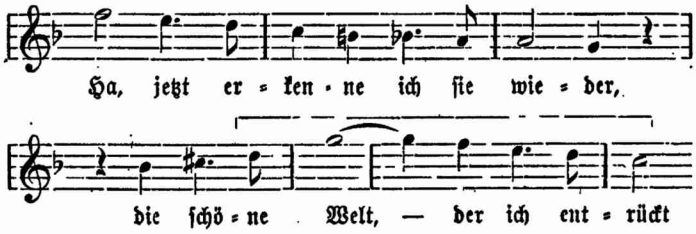
Wir treffen sie in dieser Oper ferner am Schluß von Adrianos Arie an, einer Stelle, deren musikalische Deklamation übrigens ziemlich anfechtbar ist:

10.



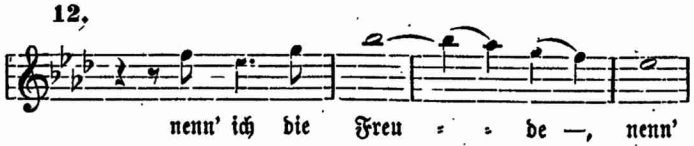
Am Schlusse des ersten „Tannhäuser"-Aktes bringt (in der Fassung des Beispiels 4) Tannhäusers froher Gesang unsere melodische Wendung mit verlängerter Betonung der höchsten Note,

11.



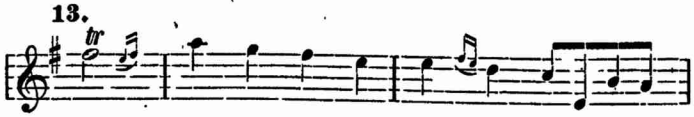
eine Stelle, die später im Vorspiel zum zweiten Akte und im Orchesternachspiel zu Elisabeths Arie „Dich, teure Halle" als Erinnerung an den zurückkehrenden Tannhäuser nochmals erklingt. Wir finden unser Thema in der eben erwähnten Form weiterhin in dieser Oper am Schlusse des jubelnden Zwiegesanges zwischen Tannhäuser und Elisabeth:

12.



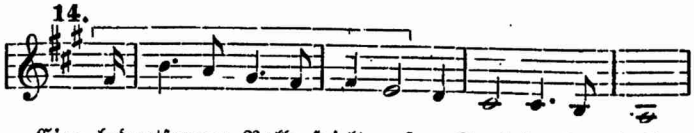
Es zeigt sich ferner als freudige Gipfelung des kleinen, den Auftritt der Sänger begleitenden G dur-Satzes:

13.



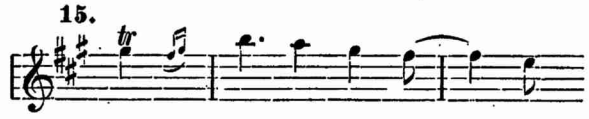
Wir begegnen dem Motiv dann wieder, diesmal weniger hervortretend, am Ausklang des „Lohengrin"-Vorspieles, dessen Schlußtakte die Stimmung feierlichen Glückes nach dem Herniedersenken des Grales malen:

14.



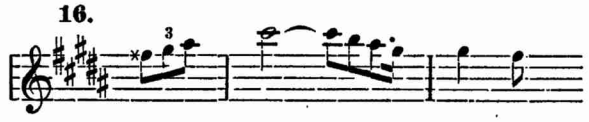
Eine bedeutsamere Rolle spielt unsere Tonfolge in „Tristan und Isolde". Sie erscheint hier zum ersten Male — wie bereits am Anfang dieser Arbeit mit Beispiel 1 erwähnt wurde — im Orchestervorspiel zum zweiten Akte. Dieses im Verlaufe des zweiten Aktes dann häufig erklingende stürmische Thema mildert sich später zu einer zarten beseligten Melodie,

15.



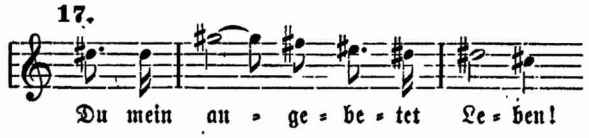
um dann im dritten Akte, nachdem es in Isoldens Verklärungsgesang zum Höhepunkte der orchestralen Steigerung geworden war,

16.



sich rhythmisch und dynamisch allmählich zu beruhigen und, ähnlich wie in Beispiel 15, schließlich den milden Ausklang des ganzen Werkes zu bilden. Es sei hierbei darauf hingewiesen, daß sich unsere Intervallenfolge in dieser Form fast wörtlich am Schlusse von Bizets „Carmen" findet bei den Schlußworten Don Josés:

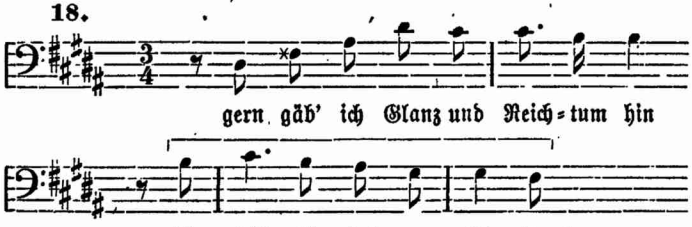
17.



Vielleicht hat Bizet das Tristan-Vorspiel, dessen von Wagner in Paris hinzukomponierter Konzertschluß das Motiv 15 ebenfalls bringt, gekannt, und es liegt in diesem Falle eine unbewußte Anlehnung, Erinnerung vor, was eine äußerliche Erklärung für die auffallende Uebereinstimmung bilden würde.

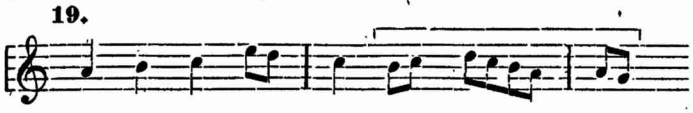
Nicht minder verdient hier als deutsches Gegenstück eine andere Stelle Erwähnung, an der unser Motiv ebenfalls in der Tristan-Fassung des Beispiels 16 erscheint (das erstemal gleichfalls in H dur!), und zwar aus dem Finale des ersten Aktes von Lortzings „Waffenschmied"; die Stelle kehrt später noch zweimal, leitmotivisch verwandt, wieder:

18.



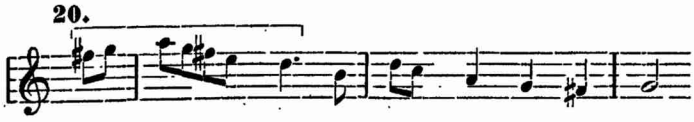
Rhythmisch von einer anderen Seite, diesmal straffer, energischer, zeigt sich unser Motiv im Marschteil des Vorspiels zu den „Meistersingern", wo es mit seiner jubelnden Tonfolge die Festesfreude malt,

19.



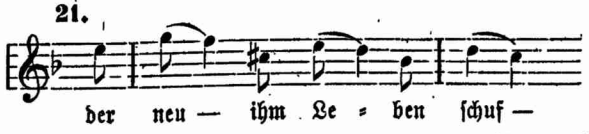
und ähnlich gleich darauf (in der Fassung des Beispiels 4):

20.



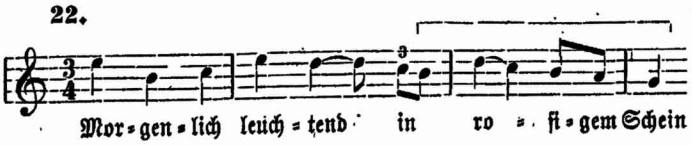
Eine schwungvolle Stelle des Waltherschen Liedes „Fanget an" wird ebenfalls durch unsere Tonphrase gebildet; sie ist hier durch zwei unbetonte nebensächliche Zwischennoten variiert, die ihren Charakter jedoch nicht beeinflussen:

21.



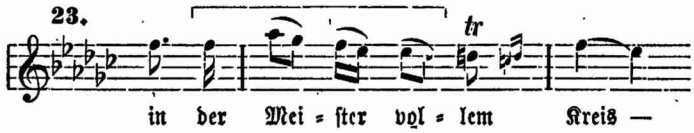
Das Motiv findet sich, ruhiger rhythmisiert, in diesem Werke weiterhin am Anfange von Walthers Preislied,

22.



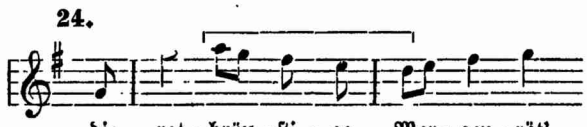
und ebenso im Quintett des dritten Aktes, wo es zum Höhepunkte des herrlichen, glückesfrohen Gesangsstückes wird:

23.



Den melodischen und dynamischen Gipfel bildet unsere Tonfolge (nach Beispiel 4) ferner auch im feierlichen „Wach auf-Chor" dieses Aktes mit seinem mächtigen Ausbruch freudigen Gefühls:

24.

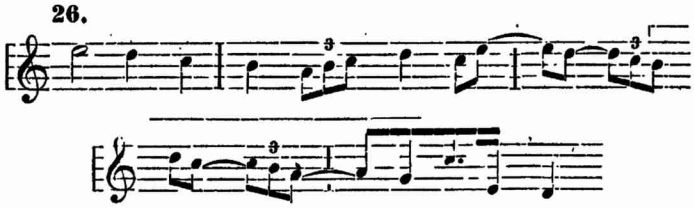


Zu einer mehrfach erklingenden lustigen, schleifenden Figur war sie vorher im Stadtpfeifermarsch auf der Festwiese geworden:

25.

Wir begegnen unserem Motiv — diesmal wieder in langsamerem Rhythmus — dann noch einmal im letzten Werke Wagners, und zwar im Einzugschor der Gralsritter des ersten „Parsifal"-Aufzuges,

26.



eine Stelle, die auffallend an die aus Walthers Preislied zitierte erinnert, wo unsere Tonfolge ebenfalls — wie hier in langsamem Tempo — der Stimmung ruhigen Glückes Ausdruck verlieh.

Bei systematischem Durchforschen der Wagnerschen Opern und Musikdramen würde sich jedenfalls noch manches weitere Beispiel finden lassen, doch werden die vorstehend zitierten Stellen für die Absicht dieser Arbeit genügen. Nicht um Reminiszenzen zu entdecken oder eine äußerliche Vorliebe des Komponisten für diese Tonfolge zu zeigen, wurden diese Beispiele hier angeführt, es sollte vielmehr auf die innere Verwandtschaft aller dieser Stellen hingewiesen werden. So war es stets ein glücksfrohes, freudiges Gefühl, das unsere Tonphrase zum Ausdruck brachte, und wir sahen, daß sie in bewegterem Zeitmaße zur Schilderung stürmischer Freude, hellen Jubels wurde, während sie langsamer rhythmisiert mehr die Stimmung ruhigen, beseligten Glückes malte. Eine Ausnahme bildet nur Beispiel 10 aus dem stilistisch noch unsicheren „Rienzi", wo nicht ein freudiger, sondern ein verzweifelter Entschluß zum Ausdruck gebracht wird; ebenso könnte vielleicht noch das einer romanischen Oper entstammende Beispiel 17 angeführt werden, eine Stelle, in der jedoch im Grunde ebenfalls das eigentliche Wesen unserer Tonfolge hervortritt, da sie hier mehr die Empfindung wieder aufleuchtenden Entzückens, als das Gefühl der Verzweiflung malt.

Das Auftreten unseres Motivs an den hier gezeigten Stellen ist daher ein deutlicher Beweis für die innere Gesetzmäßigkeit im Schaffen Wagners; es beweist damit gleichzeitig erneut die Tatsache der Aehnlichkeit aller Tonfolgen, die das gleiche Gefühl, die gleiche Empfindung ausdrücken, eine Erscheinung, auf die erst jüngst wieder von Karl Scheffler treffend hingewiesen worden ist. Ferner aber zeigt sich hier auch, was ein Meister aus einer wenn auch noch so einfachen und kurzen Tonreihe zu gestalten weiß; dies offenbart sich dem Hörer so recht in der Schlußszene des „Tristan", wo unsere Intervallenfolge von Meisterhand zu einer ungeheuren Intensität des Ausdrucks gesteigert ist.

Emmi Leisner.

Seit der November-Revolution vor zwei Jahren und der damit verbundenen Auflösung nicht nur im politischen und wirtschaftlichen, sondern ebenso auch im künstlerischen Leben hat die Berliner Staatsoper viele Verluste erlitten, die zum Teil zu verschmerzen sein mögen. Zu den Verlusten aber, die eine schwer wieder zu schließende Lücke aufrissen, gehört der vor einigen Monaten gemeldete Weggang der Altistin Emmi Leisner. Mit ihr hat das Ensemble der ehemals Königlichen Oper eine seiner überragenden Individualitäten eingebüßt, und uns bleibt das Nachsehen. Und die schöne Erinnerung an ihre Gestaltungen: an ihren Orpheus, ihre Dalila, Amneris, ihre Carmen und Azucena, ihre einzige Brangäne und andere Höhepunkte ihrer strahlenden Kunst. Und es tut uns not: Besinnung auf die Kostbarkeit dieses Besitzes, der uns auf der Bühne nicht erhalten wurde, im Konzertsaal aber weiter zu unseren schönsten Gütern gehört.

Emmi Leisner.

Emmi Leisners Stern ging im Jahre 1912 auf. Da sang sie in den Hellerauer Festspielen den Orpheus. Gastspiele in dieser Rolle, ferner als Dalila und Amneris, die sie in Berlin daraufhin absolvierte, führten zu ihrer Verpflichtung an die Königliche Oper. Obwohl ihr Vertrag noch bis zum Herbst 1923 läuft, hat sie nun ihre Beziehungen zur Staatsoper auf gütlichem Wege aus Gründen gelöst, die mit der neuen Innenorganisation der Oper im Zusammenhang stehen. — Besinnung auf den Wert ihrer Künstlerschaft führt zu der Erkenntnis, daß sie ein „ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht" ist. Um sie her branden die Wogen des musikalischen Saisonbetriebes. Sie aber steht, ein Meisterstück der Natur, unbeirrt und dient, begeistert und deshalb wieder begeisternd, ihrer Kunst. Selten ist diese ganz große Freude an der Kunstübung, wie sie in der Leisner wohnt; sie überträgt sich auf jeden, der sich heute noch die Fähigkeit bewahrt hat, Kunst nach den Kräften des Gemütes zu messen. Dieser Alt, dem sich vielleicht der Klang der g-Saite auf einer alten Meistergeige vergleichen läßt, erklingt — und es ist, als ob Gesang überhaupt, als ob Musik „an sich" beginnt. „Dunkel, wie dunkel" quillt er aus den Urtiefen der Erda; er ist Naturgeschehen, das in den Schalen vollendeter Gesangskunst gereicht wird. Die Leisner hat jene Erhabenheit des Gesanges, die nur aus tief seelischen Gründen erblüht, und der gegenüber Kritik auf ein Mindestmaß der Möglichkeit herabgeschraubt erscheint, weil Kritik nicht über die Bezirke des Gemütes zu rechten hat. Es gab und gibt in Berlin Kreise, die sich von dem „Deutschtum" der Künstlerin beunruhigt fühlen. Und man konnte öffentliche Vorwürfe gegen die „deutsche Innigkeit" ihrer Kunst lesen. Ungeheuerlich — und doch ist es leider so wahr! Freilich kennzeichnen sich diejenigen, die sich zu solcher Entdeckung aufschwängen, damit selbst als unwürdig und unfähig zum Erleben dieser Kunst.

Das Gebiet der Sängerin umfaßt das Höchste und Schönste klassischer und romantischer Liedkunst. Auch die Moderne ist von diesem Kreise nicht ausgeschlossen. Ihr Wundersamstes freilich ist ihr Brahms, dem sie als geborene Holsteinerin innerlichst verbunden ist. Sie hat, wie keine neben ihr vielleicht, die Seligkeit der Brahmsschen Melancholie. „Heimweh", „Sapphische Ode", „Feldeinsamkeit", „Von ewiger Liebe" — wem kann je die Erinnerung an Stunden vergehen, in denen die Leisner diesen Brahms sang! Die „Vier ernsten Gesänge" sind vollkommener Gottesdienst. Und noch etwas anderes befähigt sie zur ganz speziellen Brahms-Sängerin: die verhaltene Leidenschaft, in den Formen der Ruhe erklingend — und ewig unbegreiflich den Allzuvielen, die nicht imstande sind, die Wahrhaftigkeit des inneren Affekts streng von der Sentimentalität schwüler Erotik zu scheiden. Wie herrlich ist das im leidenschaftlichsten Tongedicht, im „Tristan", wenn aus der ruhevollen Erhabenheit des „Steig hernieder, Nacht der Liebe" sich die Affekte emporsteigern zu höchster Inbrunst. So auch ist es, wenn im Gesang der „Mignon" von Wolf die Leidenschaft hervorbricht: „Dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!" Und dies singt die Leisner: es ist ihr Eigenstes, wie es Schumann und Schubert („Winterreise", „Allmacht") sind. In ihrem Erlebnis ruht Schönheit, Güte und Glauben. Deshalb hat es die Macht alles Unirdischen. Solche Kunst ist: Gralskunst.

Hans Tessmer (Berlin).

Zur Entwirrung der Begriffe.

Erst durch Krankheit, dann durch verschiedene Reisen verhindert, komme ich erst jetzt dazu, auf einen im 22. Heft des 41. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" unter dem Titel „Die Verwirrung der Begriffe" gegen meine ebendort im 18. Heft erschienene Abhandlung „Kontrapunkt und Polyphonie" Stellung nehmenden Aufsatz zurückgreifen zu können.

Da wird mir gleich zu Anbeginn die „Ueberschätzung des Tones" vorgeworfen . . . Als ob ein Musiker den Ton überhaupt überschätzen könnte! Kann ein Maler die Farbe (stets als solche und nicht im Verhältnis zu etwas anderem, wie z. B. zur Zeichnung) überschätzen? Nein! Weil er sie niemals genug schätzen kann. — Und in der Malerei bleibt die Farbe doch nur Material, nur Ausdrucksmittel, wobei der dargestellte Inhalt — insofern der Maler kein bloße Farbe malender „Absoluter" ist — aus unserer allgemeinen Vorstellungswelt, aus dem „Leben" herangezogen wird. Eine um wie vieles wichtigere Rolle spielt hingegen in der Musik der Ton, der nicht nur Stoff allein, sondern auch zugleich Inhalt, Selbstzweck ist, überhaupt das Grundelement bildet, aus dem der ganze akustische Kosmos emporblüht! Und da wird von Ueberschätzung gesprochen ! ! !

Nicht der Ton, unser Ohr sei die Hauptsache, wird mir entgegengehalten. Diese anthropozentrisch-subjektivistische Erkenntnistheorie ist etwas gar zu veraltet und schmeichelt heutzutage nur noch dem naivsten Menschendünkel. Unsere Ohren sind doch wohl erst zur Wahrnehmung der a priori vorhanden gewesenen Laute gewachsen, — oder wurden diese am Ende vielleicht nachträglich zum Kitzel und Zeitvertreib jener erschaffen? „Was das Ohr wahrnimmt" ist übrigens sehr relativ, und ein Paar Ohren nehmen so manches wahr, an dem ein Paar andere ganz unempfindlich vorbeihören. Aber auch das Durchschnittsohr erschließt sich bei geeigneter Pflege früher nicht beachteten klanglichen Feinheitsabstufungen; ja selbst das Nichtwahrgenommene

wirkt darauf in vielfacher Beziehung unterbewußt ein. Ich kann mir diesbezüglich eine Musik, die menschlich nicht mehr erfaßbare Tonhöhen mit physiologisch-künstlerisch günstigem Erfolg verwendet, wohl vorstellen. Mögen Witzbolde über solche „Musik ohne Klänge" ihre billigen Possen reißen ... Alldem entsprechend sind die Grenzen der nach oben und unten zu praktisch ausgebeuteten Skala, sowie diejenigen der innerhalb dieser Reihe liegenden kleinsten benützten Intervallenverengerungen im Laufe der Geschichte wechselnd und während einer Epoche individuell verschieden. — Dem abendländischen Ohre jedoch gegenüber dem morgenländischen Differenziertheit und Bildungsfähigkeit absprechen zu wollen, — um auf Grund dieser Diagnose die Ueberlegenheit des ersteren festzustellen, ist aber zumindest ein reichlich „seltsames" Unterfangen, das dem berechtigten Widerspruch aller beleidigten abendländischen Ohren begegnen dürfte. Nein, mein Herr, wenn der Vorzug der abendländischen Hörwerkzeuge gegenüber den morgenländischen in Derbheit und Entwicklungslosigkeit bestehen sollte, würden sich nicht viele gute Musiker auf diese zweifelhafte Ehre versteifen!

Die folgenden Invektiven liegen leider viel zu abseits jeglicher sachlichen Sphäre, um im eigentlichen Sinne „beantwortet" werden zu können ... Weshalb glauben so viele Leute, daß der Neuerer alles Vorhergewesene mit Berserkerwut verachtet? Haben sie denn keine Augen, um an den ewig sich wiederholenden, bis zum Ueberdruß gleichen Beispielen zu lernen, daß wirkliche Früchte ohne ernsteste und achtungsvollste Sichversenkung in ältere Meisterwerke niemals reifen werden? Wissen sie noch immer nicht, daß die Wirkung des Ungewohnten, ganz von seiner Beschaffenheit abgesehen, immer der nämliche aufgewirbelte Staub ist; daß die „Welt" über Beethovens „Modulationstaumel" seinerzeit in ebensolchen Paroxysmus der Ablehnung verfallen ist, wie später angesichts der „Zukunftsmusik" usw.; daß der relative Effekt jedes Fortschritts seit Menschengedenken — bis auf dieselbe Phrasendrescherei — stets der gleiche war und daß Monteverdi vor dreihundert Jahren fast eben das Gekeife über seine „Kakophonien" anhören mußte, welches heute irgend ein führender „Neutöner" zu lesen bekommt!?

Was soll deshalb dort erwidert werden, wo allen Ernstes solch eine an vergiftete Kriegsbrunnen und geschändete Urgroßmütter gemahnende Greuel-Kunstanschauung zu wachsen und zu gedeihen vermag: Modernismus sei auf die Machenschaften gewisser musikalischer Taschenspieler zurückzuführen, die aus hoffnungsloser Geschäftstüchtigkeit den Nihilismus predigen, um aus dem Untergang aller Werte ihre winzigen Vorteile zu ziehen!? — Als ob derartiges geistiges Kaliber eine auch nur annähernde Wirkung auszuüben verstünde! Wäre es denn wirklich nötig, gegen solch einen Anti-Don Quixote auch nur eine einzige abwehrende Zeile zu mobilisieren!? — Aber die Gesinnung, die ohne weiteres solches Ansinnens fähig ist!? Vorhang! Vorhang!

Alexander Jemnitz.

Musikbriefe

Baden-Baden. (Wie man in Baden-Baden Beethoven gefeiert hat.) Ein Glück, daß Beethoven nicht geahnt hat, wie man seinen 150. Geburtstag in manchen Kleinstädten begehen würde! Was hätte er wohl in seiner erfrischenden Grobheit den Badener musikalischen Größen alles an den Kopf geschmissen! Dem ersten Quartettgeiger, der im B dur Op. 18, Nr. 6 das Scherzo rhythmisch verzerrt und den Humor des Schlußsatzes nach der „Malinconia" mit Knüppeln erschlägt, dem das Adagio nur ein Anlaß zu schmalzigen Kantilenen ist, keine geistige Angelegenheit! Was der alten Dame, die, eine gesellschaftliche Lokalgröße, das Klaviertrio Op. 70 herunterratterte, als säße sie an einer Nähmaschine! Beim Kapellmeister aber, bei Paul Hein, wäre es nicht bei Verbalinjurien geblieben, da hätte es bestimmt Körperverletzungen abgesetzt. Herr Hein weiß nämlich noch nicht, was ein Crescendo ist, er weiß auch nichts von dynamischen Gegensätzen, sondern plantscht immer in einem seichten, dünnen Mezzoforte herum. Herr Hein verschleppt auch gern langsame Tempi und spannt damit die armen Sänger wie im „Fidelio" auf die Folter, geistig und physisch. Herr Hein hält ferner Phrasierung für einen Luxus und schmiert das Schicksalsthema der Fünften Symphonie mit seiner Fortführung in einen Brei zusammen. Und schließlich und endlich hat Freund Hein, ein liebenswürdiges, stets lächelndes Männchen, keine Gewalt über Orchester und Chor: anstatt zu leiten, treibt er resigniert mit. Wenn im Scherzo der Neunten die Streicher vorwärtsdrängen und die Bläser bremsen oder das Blech den Einsatz des 4. Satzes verpaßt, hat er ein nachsichtiges Lächeln: „Tout comprendre c'est tout pardonner" denkt er und ist zufrieden, wenn alle miteinander aufhören: Ende gut, alles gut. Dieser Unglücksdirigent hat sich schon nachsagen lassen, daß sein Orchester noch nicht einmal anständig einstimmt — er lächelt ruhig weiter. Der Oberbürgermeister ist sein Freund, er selber lebenslang angestellt, das ist für ihn das Wesentliche. Die Kunst in Baden-Baden mag darüber ruhig vor die Hunde gehen!

Dr. H. Hieber.

*

Dresden. (Von der Dresdener Staatsoper.) Seit Monaten hat es keine Neueinstudierungen gegeben. Vor allem fehlt Mozarts „Zauberflöte" viel zu lange im Spielplan. Was Breslau kann, sollte auch in Dresden zurzeit möglich sein. Die „Hugenotten" waren bereits angesetzt, dafür kam jedoch Méhuls „Joseph", noch dazu in der Rezitativ-Bearbeitung von Max Zenger. Unter Schuch war das Werk in der Urform eine Hörenswürdigkeit ersten Ranges. Zengers gute Absichten in Ehren, Méhuls „Joseph" bedarf der Modernisierung heute weniger denn vor zwanzig Jahren. Im Gegenteil, der gesprochene Dialog wirkt erzieherisch auf die Sänger, deren darstellerisches Können dadurch weit mehr gefördert wird, als durch die Rezitative. Auch die Nummern-Oper ist ein in sich geschlossenes Kunstwerk, wofern ihre Wiedergabe durch Künstlerpersönlichkeiten erfolgt. (Weshalb nur in diesem Falle? D. Schr.) Denkt man an Frau Wedekind oder Frau Nast (Benjamin), an Anthes, Perron, Scheidemantel usw. von ehedem, so wird klar, wie das gemeint ist. Und deshalb (Sicherlich nicht nur deshalb! D. Schr.) wäre es zu wünschen, wenn man die Originalfassung wiederherstellen würde, selbst auf die Gefahr hin, die Baß-Baritonpartien einer Umsetzung unterziehen zu müssen. Dabei könnte auch für die Inszenierung, die der strebsame Dr. Hartmann bewirkt, manches gewonnen werden. Immerhin verdienen Vogelstrom (Joseph), Plaschke, Staegemann, Frau Merrem-Nikisch und nicht zuletzt Kapellmeister Kutzschbach mit Ehren genannt zu werden. Die schönheitsvoll-abgeklärte Tonsprache Méhuls tut in unseren Tagen doppelt wohl. Bisher ist es noch nicht gelungen, einen Ersatz für Frau Nast zu finden. Die letzte Anwärterin Helene Pola (Wien) empfahl sich als Adele in der „Fledermaus" für die — Operette, die aber doch im Semperhause nur nebensächlich gepflegt wird. Das beschränkte Talent des Gastes ward für jeden Wissenden sogleich offenbar. Man brauchte ihre „Nedda" nicht erst zu hören, um zu erkennen, daß diese zwar nicht ungepflegte aber kleine Stimme bei derartigen anspruchsvollen Aufgaben versagen würde. Das Hauptgebiet der Nast waren Mozart, Weber und Lortzing, d. h. wir benötigen eine Soubrette für die deutsche Oper. Ungelöst ist immer noch die Ballettmeisterfrage. Frau Emma Grondona (Leipzig) hatte das Ballett in „Aïda" neu angeordnet, jedoch nichts Besseres an die Stelle des Herkömmlichen gesetzt. Der Tanz der Priesterinnen im 1. Akt zeigte jedoch Stil von Sent Mahesas Gnaden. Also Wirkung aus zweiter Hand. Mehr noch wurde die Abhängigkeit von dieser in ihrer Art ja vollendeten Schöpferin und Ausdeuterin altägyptischer (Na, na! D. Schr.) Tanzkunst offenbar in den folgenden Szenen. Der Schwertertanz der Damen Gerzer und Dombois hatte etwas Starres, was sonst diesen beiden Künstlerinnen niemals anhaftet. Keine fließende Bewegung, wie bei der Sent Mahesa. Man sah fleischgewordene Vasenbilder, die aneinander vorbeitanzten. Auch die große Reigenszene beim Siegesfest wies keine neuartigen Momente auf, sie litt überdies unter dem Zuviel der Massen.

H. Pl.

*

Hamburg. Das erste nennenswerte Konzert des Musikwinters ging von der Ortsgruppe Hamburg des Bayreuther Bundes aus. Den Bundesprinzipien: Pflege deutscher und vor allen Dingen Wagnerscher Kunst, gemäß, war das glänzende Konzert, das kein Geringerer als Arthur Nikisch leitete, Wagner selbst gewidmet; da aber der Pflege Wagnerscher Kunst mit der Vorführung einiger Vorspiele vor musikfestem Publikum kaum sonderlich Genüge getan werden kann, so lag der Schwerpunkt der Begeisterung diesmal zweifellos in der Person des gefeierten Dirigenten. Wichtiger erscheint einem da denn auch die Gelegenheit, die Alfred Sittard in einem Sonderkonzert zum Besten des Chorfonds seines Michaeliskirchenchores gab, die hier bisher unaufgeführte Messe in e moll für achtstimmigen Chor und kleines Blasorchester von Bruckner kennen zu lernen. Der Messe folgte Liszts Dante-Symphonie. Wundervoll verlief auch das erste Brecher-Konzert mit Brahms' 1. Symphonie und Willi Burmester, der neben den bekannten Kleinigkeiten diesmal besonders Bruchs g moll-Konzert in Ton und Empfindung ganz bezaubernd schön spielte, wundervoll auch das erste Pollak-Konzert (Beethoven: Leonore II, Vierte Symphonie und Violin-Konzert, Karl Flesch). Ein sehr freundliches Interesse sicherte sich ein Konzert finnischer Musik mit dem Musikfreunde-Orchester. Neben dem auch in Deutschland voll anerkannten Jean Sibelius, von dem auch diesmal die stärksten Eindrücke ausgingen, war dem jungen, leider zu früh verstorbenen Joivo Kuula der Hauptanteil im Programm eingeräumt. Kleine symphonische Dichtungen und diesen verwandt erscheinende Gesänge, mit allen Reizen einer feinsinnig modernen, doch stets in guten Bahnen wandelnden Instrumentation, einer wenn auch von fremden Einflüssen nicht immer ganz

freien, dennoch echt heimatliche Urkraft atmenden Erfindung ausgestattet, wußten diese mit den fesselnden Ausdrücken nordisch-keuscher Sehnsucht überzeugend belasteten Stimmungebilder auch hier stark zu fesseln. Solisten waren die Sängerinnen Aima Kuula und Vili Sinimi, die über das Hemmnis der finnischen Sprache hinweg mit den Ausdrucksmitteln ihrer wohlklingenden Soprane wärmsten Beifall ernteten. Josè Eibenschütz, der für die finnische Kunst auf das vortrefflichste zu werben wußte, feierte mit einer Doppel-Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie (Quartett: Käthe Neugebauer-Ravoth, Margarethe Martens, Richard Schubert und Joseph Groenen) sein 25jähriges Dirigentenjubiläum. Dann dirigierte Max von Schillings ein brillantes Konzert mit Baklanoff als Solisten; ein anderes, nicht sonderlich gut besuchtes, leistete sich Arthur Molinar, ein rührriger Dirigent, dem Brahms' zweite Symphonie und die Don Juan-Ouvertüre ausgezeichnet gelangen. Solistin war die treffliche Pianistin Ilse Fromm-Michaels mit Mozarts C dur-Konzert (Köch. 503), mit selbstkomponierter Kadenz, die bei virtuos-modernem Einschlag doch dem Charakter der Mozartschen Musik vortrefflich angepaßt schien. Dieselbe Künstlerin gab einen Sonatenabend gemeinsam mit Jan Gesterkamp, im Programm eine Manuskript-Suite für Klavier und Violine von Herm. Henrich, vier teilweise recht ansprechende Sätze mit abschließendem entzückenden Rondo, und Pfitzners Sonate Op. 27, die mit überlegener Kühnheit aus dem kammermusikalischen Rahmen herausgehoben wurde, in den sie auch nicht hineingehört. Ein eigener Klavierabend, der vorbildlich stets auf abseits der großen Heerstraße gelegenen Pfaden wandelnden Künstlerin brachte uns die Goyeskas von Granados, einen hübschen Zyklus spanischer Klaviermusik voll Stimmung und Melodik, wenn auch nicht von besonders hervorragendem Wert. Außer dem bedeutenden Georg Bertram und der rassigen Wera Schapira, außer Claudio Arrau und Alfred Hoehn kehrten von den Pianisten bisher Viktor Schiöler bei uns ein, der wieder wie im Vorjahr von ganz hohen pianistischen und musikalischen Qualitäten zu überzeugen wußte; ebenso fiel auch die bedeutende Elsa Rauschenbusch auf. — Aus der Fülle der übrigen Konzerte verdient jenes des holländischen Streichquartetts (Leydensdorff, Mandes, Kent und Cassivet) an erster Stelle genannt zu werden; wundervolles klangliches Zusammenspiel, eine vorbildliche Aufeinanderabgestimmtheit und Unterordnung, die stets höchste Vollendung herausstellt, sei es nun, daß man Debussy oder Beethoven oder Dworschak spielt. Vollendet spielte auch das Rheinische Streichquartett (Gumpert, Kronenberg, Borwitzky und Paul Barth), und zwar diente man hier neben dem vortrefflichen g moll-Quartett von Richard Barth dem interessanten Divertimento von Sekles und dem musikalisch fesselnden „Hebraikon" von Paul Ertel. Die ebenso bedeutende wie musikalisch großzügige Geigerin Erika Besserer konzertierte im Verein mit Hertha Dehn und Edith Weißmann; solche kammermusikalischen Darbietungen wie hier wird man st ts als hocherfreuliche Ergebnisse verzeichnen dürfen. Ein neuer Geiger, Lidus Klein, fesselte durch die Ausführung eines Virtuosenprogramms, ohne allerdings von einer solistischen Berufung restlos überzeugen zu können. Bemerkenswert war aber gleich im Anfang ein Kompositionsabend von Max Krohn, der als Hauptwerk ein Konzertstück für Violine (Sonata quasi fantasia) von Einar Hansen ausgezeichnet wiedergegeben herausstellte, das als wirksames und wohlgesetztes Geigenstück, von dem man die unbedingte Anlehnung an die strenge Form der Sonate weniger verlangt, namentlich den ernsthafteren Virtuosen empfohlen sei. Auch in zwei kleinen Liedergruppen bot der Komponist uns etwas, das unbedingt aufhorchen läßt. Die bedütierende Margarethe Janda wußte mit einem schönen Alt bestens für diese Lieder zu werben. Um Julius Weismann, dem man hier längst widerspruchslose Anerkennung zuteil werden läßt, machte sich das Vokal-Quartett von Gertrude Gliemann, dem u. a. Frau Winternitz-Dorda angehört, im Verein mit Heinrich Bandler verdient. Auch hier gab es wieder Neues, Anziehendes, Reizendes, das die weitgespannte Meisterschaft des bedeutenden Komponisten in neues Licht rückte. — Im übrigen dürfen wir mit einiger, allerdings ein wenig schmerzlicher Genugtuung feststellen, daß das Stadttheater uns endlich einmal Pfitzners „Armen Heinrich" bescherte. Zwar mußte er schon nach zwei Aufführungen dem alten bewährten Spielplan wieder weichen, aber der künstlerische Aufwand, den sich alle Beteiligten von der freigebigen Direktion ab mit Begeisterung leisteten, macht uns diese Aufführung zu einer künstlerischen Extratat in den jüngsten Annalen unseres nicht gerade auf Rosen gebetteten Theaters. Schubert, Schützendorf, der neugewonnene Otto Goritz Emmy Land und Aida Mantes wetteiferten um die Palme, und über dem ganzen Egon Pollaks feingestaltende Hand. — ja, Pfitzner durfte, wenn man sich seiner in Hamburg auch etwas spät erinnert und die Bemühungen des eifrig am Werk befindlichen neuen Bayreuther Bundes für ihn bei der großen Masse wohl kaum viel ausrichten werden, wenigstens mit den künstlerischen Kräften unserer Stadt wohl zufrieden sein.

Bertha Witt.

*

Jever. Der Singverein Jever in Oldenburg beging im Dezember sein hundertjähriges Jubiläum mit einem dreitägigen Musikfeste. Am ersten Tage fand in der evangelischen Stadtkirche ein Kirchenkonzert mit Bachs Präludium und Fuge Es dur für Orgel, Alt-Arie „Bereite dich Zion" (mit obligater Violine), Loure und Gavotte für Solovioline; drei Lieder „Kommt Seelen dieser Tag", „Bist du bei mir", „Dir, dir Jehova"; Siciliano für Violine und Orgel; Alt-Arie „Erbarme dich" aus der Matthäuspassion (mit obligater Violine) und zum Schluß Fantasie und Fuge g moll für Orgel statt. Ruth Arendts (Berlin) wundervolle Altstimme kam hier und im Messias sehr schön zur Geltung. Die Violinvorträge spielte Konzertmeister Düsterbehn mit bestem Gelingen. An der Orgel saß Georg Kugler. Am zweiten Tag fand die Aufführung des „Messias" statt. Mitwirkende: M. Lydia Günther-Kleemann (Berlin), Sopran, Ruth Arendt, Alt Adolf Harlacher (Bremen), Tenor, Karl Kaiser (Bremen), Baß, Cembalo (Flügel) Emma Grampel, Orgel (Harmonium), Karl Hildebrand (beide Jever), das philharmonische Orchester Wilhelmshaven und der Chor des Singvereins. Unter Georg Kuglers Meisterhand war die Aufführung vollendet zu nennen, Solisten, Chor und Orchester gaben ihr Bestes, das Zusammenwirken aller war mustergültig. Von den Solisten kann nur Lobenswertes gesagt werden. Der dritte Tag (Morgenfeier) bot Lieder und Duette von Haydn bis Richard Strauß. M. Lydia Günther-Kleemann verfügt über eine schöne Sopranstimme, nur die innere Wärme vermißt man. Ihr Partner, Karl Kaiser, sang musikalisch nicht ganz so reif, die Baßstimme ist herrlich und tadellos ausgeglichen. Am Abend desselben Tages bot der Vorsitzende des Vereins, Dr. Hempel, in einem Lichtbildervortrag einen reichen Einblick in das hundertjährige Wirken des Singvereins. Das ganze Fest bot schöne Stunden reinsten Erlebens und Gg. Kugler als Leiter kann mit berechtigtem Stolz auf das vollendete Gelingen zurückblicken. Hd.

*

Saarbrücken. Das erste Konzert der „Konzertgesellschaft Saarbrücken" (Dirigent Herr Eduard Bornschein) brachte an Orchestersachen die pathetische Symphonie von Tschaikowsky, sowie die lyrische Suite Op. 54 von Grieg. Die mitwirkende Geigenkünstlerin Ibolyka Gyarfas aus Berlin spielte u. a. ein Violinkonzert von Goldmark. Die Kritiken rühmen übereinstimmend die künstlerische Höhe des Konzertes. Die „Volksstimme" vom 29. Oktober feiert es als das „größte künstlerische Ereignis der bisherigen Saison". — Das zweite Konzert der Gesellschaft. (Solisten: Gertrude Geyersbach und Fritz Scherer aus Wiesbaden) brachte fast ausschließlich Lieder von Eduard Bornichein. Die Kritiken heben die feine impressionistische Art der Lieder hervor. Die „Volksstimm" schreibt: Unstreitig ist Herr Bornschein ein Vollblutmusiker, der als Tondichter ganz entschieden den anderen auf dem Programm stehenden Namen (Marx, Pfitzner, Rich. Strauß und Hugo Wolf) gleichzustellen ist. — Das dritte Konzert (Klavierabend), Solist Erwin Schulhoff aus Dresden, war ebenfalls der zeitgenössischen Musik gewidmet. Scriabine, Weinberger, Debussy, Ravel beherrschten das Programm. Schulhoff zeigte sich als der berufene Interpret moderner Musik. Mit bewundernswerter Gedächtniskraft und feinster Anschlagsnuancierung erledigte er das die höchsten Anforderungen stellende Programm.

*

St. Gallen. Einer blühenden und prächtig aufstrebenden Entwicklung unseres städtischen Theaters unter v. Bongardts Führung und Mannstädts und v Hoßlins musikalischer Leitung hatte der Krieg ein jähes Ende gesetzt. Während der Kriegszeit blieb der Musentempel fast vollständig geschlossen; nur Aufführungen seitens anderer schweizerischer Theater, wie Basel und Bern, konnten hin und wieder stattfinden. Seit drei Jahren hat das Theater wieder seinen künstlerischen Leiter, muß sich jedoch mit dem Schauspiel begnügen und darf es noch nicht wagen, die Oper regelmäßig zu pflegen. Direktor Th. Modes gibt sich jedoch im Verein mit dem Theaterkomitee alle Mühe, von Zeit zu Zeit einmal eine Opern Gastvorstellung zu bieten. Solche musikaliche Aufführungen finden jeweils starken Anklang und daran ist nicht nur das Bedürfnis nach der Musik auf der Bühne schuld, sondern wohl auch der Umstand, daß diese Spiele von Othmar Schoeck. dem Leiter der St. Gallischen Abonnementskonzerte, dirigiert und mit hervorragenden Kräften gegeben werden. Bisher kamen Mozarts „Figaro", „Zauberflöte" und „Entführung" und Beethovens „Fidelio" zur Wiedergabe und zwar mit Alois Jerger (München), Karl Erb (München), Rudolf Ritter (Stuttgart), Karl Schmidt-Bloß (Zürich), Jean Stern (Basel), Frau Irene Eden-Henius (Mannheim), Beatrice Lauer-Kottlar (Frankfurt a. M.) und Luise Modes-Wolf (St. Gallen) in den Hauptrollen. Sämtlichen Aufführungen darf nachgerühmt werden, daß künstlerischer Ernst und künstlerische Vornehmheit sie auszeichnen und die musikalische Leitung wie die Spielleitung Hervorragendes leistet. H.

Kunst und Künstler

— Eine nachahmenswerte Beethoven-Ehrung wird uns aus Bonn berichtet: Statt der üblichen Beethoven-Feier mit Ansprache und Chor ehrte der Leiter des Ziskoven-Konservatoriums in Bonn, Gotthold Gumprecht, das Andenken Beethovens durch eine Beethoven-Siftung: Alljährlich kommt an seinem Institute am 16. Dezember je eine Freistelle für Klavier und Geige zur Besetzung, und zwar für die Dauer eines Jahres. Die Entscheidung über die Vergebung der Freiplätze liegt in den Händen des Direktors und des Universitätsprofessors Dr. Ludwig Schiedermair. Nach erwiesener Mittellosigkeit entscheidet die Begabung des Bewerbers. Man kann nur wünschen, daß dieses Beispiel möglichst viel Nachahmung findet. Die glanzvollste Aufführung der Neunten ehrt das Andenken Beethovens, dessen Jugend so schwer mit dem Leben rang, nicht so

sehr wie eine solche tatkräftige Hilfe, die man einer ringenden Musikerjugend schenkt.

Ueber die vielen Beethoven-Feiern im Reiche einzeln zu berichten, ist uns aus Platzmangel gänzlich unmöglich.

— Zu Ehrenmitgliedern des Beethoven-Hauses in Bonn sind bei der dortigen Beethoven-Feier u. a. ernannt worden: Frau Elly Ney, Adolf Busch, Bram-Eldering, Joseph Pembaur, Arthur Nikisch, Hans Pfitzner und Prof. Altmann-Berlin.

— Eine Beethoven-Morgenfeier im Landestheater in Stuttgart, bei der zwischen den Darbietungen des Orchesters Paul Bekker aus Frankfurt zu sprechen hatte, erfuhr eine Störung durch einen Besucher, der gegen die Wahl des Redners aus nationalen Gründen Einspruch erhob. Das war ohne Frage ein Einspruch an falscher Stelle: die Feier hätte nicht gestört werden dürfen. Ebenso bedauerlich aber war die Wahl des Festredners.

— Eine verschollene Beethoven-Geschichte hat der Verlag Hoffmann & Campe wieder ans Licht gezogen: „Furioso" von Wolfgang Müller v. Königswinter, dem bekannten „rheinischen Chronisten" Das Buch erscheint als erstes einer Sammlung illustrierter Künstlergeschichten „Die Wege des Genies".

— Der Bayreuther Bund in Stuttgart veranstaltete als Beethoven-Feier die zusammenhängende, wohlgelungene Aufführung sämtlicher Sonaten für Violine und Klavier durch Kapellmeister Erich Band und Konzertmeister Rohlfs-Zoll.

— Das erste deutsche Bach-Fest in Norwegen soll im April 1921 in Kristiania stattfinden Es wird vom dortigen Cäcilien-Verein unter Leitung von Prof Karl Straube (Leipzig) veranstaltet und vier Abende umfassen, an denen von deutschen Künstlern u. a. Emmi Leisner an erster Stelle mitwirken wird.

— Das Deutsche Tonkünstlerfest für 1921 findet in Nürnberg vom 6. bis 11. Juni statt. Als ersten Grundstein zu dem Fest bewilligte der Nürnberger Stadtrat 10 000 Mk. Die Kapellmeister Heger und Scharrer sind zu Festdirigenten bestellt, soweit nicht die Komponisten ihre Werke selbst leiten werden.

— Die Stadt Gießen ist um eine soziale Einrichtung reicher geworden durch die Gründung einer „Gustav-Bock-Musikstiftung". Der Stifter, ein Bruder des in Oberhessen und darüber hinaus bekannt gewordenen Dichters Dr. Alfred Bock, hat der Stadt eine Summe vermacht, deren Zinsenertrag zur Veranstaltung von unentgeltlichen Volkskonzerten mit „nur bester Musik in einwandfreier künstlerischer Ausführung" verwendet werden soll.

— Wegen zu geringen Interesses der kleinen Industriestädte im Gebiet des deutschen Westens für die Gründung eines Wandertheaters muß der Plan als gescheitert betrachtet werden. Nunmehr erwägt man den Anschluß an die bereits erfolgreich tätige Rheinische Landesbühne (Sitz Düren).

— Der altehrwürdige Stadtsingechor in Halle a. d. S. (Leitung Chordirektor Karl Klanert) hat seit einiger Zeit musikalische Vespern eingerichtet und ist damit, wie der immer zunehmende Besuch zeigt, einem wirklichen Bedürfnisse auf die Spur gekommen. Es wird immer ein bestimmter Gedanke musikalisch illustriert, und in diesem Rahmen müssen auch die mitwirkenden Solisten ihre Auswahl treffen. Bisher fanden bereits 14 Vespern statt und in jeder zeigte der Chor seine Leistungsfähigkeit in glänzendstem Lichte. Der Stadtsingechor hat übrigens stark um seine Existenz zu kämpfen. Es wäre höchst bedauerlich, wenn er, dessen Geschichte bis zur Reformation zurückreicht, eines Tages mal aufgelöst werden müßte. Einstweilen wird er von den Frankeschen Stiftungen, denen er angegliedert ist und aus deren Schulen sich die Sänger rekrutieren, immer noch gehalten.

— Unter dem Namen „Collegium musicum Antwerpiensis" (1 D. Schr.) hat sich in Antwerpen eine Vereinigung gebildet, die es sich zur Aufgabe stellt, noch unbekannte Musik des 17. und des 18. Jahrhunderts zu spielen. (Hoffentlich ist die Musik der neuen Vereinigung besser als ihr Lateinisch, das, wie ersichtlich, an bedenklicher Geschlechtsverkennung leidet!)

— Generalmusikdirektor Fritz Busch (Stuttgart) soll für den Dresdener Musikgenerals-Posten ausersehen sein. Für den Fall dieser Berufung kündigt Kapellmeister Reiner seinen Rücktritt an. Die ganze Angelegenheit ist wohl noch nicht spruchreif, obwohl Busch mittlerweile sich bereit erklärt hat, 1921/22 die sechs Dresdener Symphoniekonzerte zu leiten.

— Prof. H. Laber (Gera) hatte in München als Dirigent starken Erfolg. Das Beethoven-Fest des Reußischen Theaters unter Labers Leitung brachte allen Mitwirkenden reiche Ehren ein. Den Höhepunkt bedeutete die Wiedergabe der 9. Symphonie und des Fidelio.

— Intendant Fuchs vom Badischen Landestheater wird seine Stellung zum 31. August 1921 aufgeben. Bis zur Berufung des neuen Intendanten wird Ministerialrat Dr. Bartning die Geschäfte führen.

— Die unsern Lesern durch mancherlei wertvolle Beiträge bekannte Komponistin Margarete Schweikert hat neuerdings auf Konzertreisen als Geigerin (mit August Schmid-Lindner) und als Komponistin (ihre neuen Lieder sang u. a. Rud. Ritter) große Erfolge erzielt.

— Dr. Richard Strauß ist nach seiner südamerikanischen Reise wieder am Dirigentenpult der Wiener Staatsoper erschienen. Er dirigierte Fidelio und wurde bei seinem Eintritt, sowie im Verlaufe des Abends stürmisch gefeiert. Kaum nach Wien zurückgekehrt, wird er aber schon wieder für Gastspielreisen ausersehen. Im Februar will er nach Rumänien gehen und dort die deutschen Meister zu neuen Ehren bringen. Außerdem lockt Nordamerika.

— Die Kammersängerin Berta Morena wurde für den Januar an die Kgl. Oper in Madrid verpflichtet, wo sie in einer deutschen Aufführung des Nibelungen-Ringes die Brünnhilde singen wird. — Auch Wilh. Furtwängler wurde für einige Abende nach Madrid berufen.

— Wilhelm Kienzl vollendete soeben ein Streichquartett in c moll, Op. 99, das im Verlage von Bote & Bock, Berlin W 8, erschienen ist.

— Der Augsburger Singschuldirektor Greiner, einer der hervorragendsten Gesangspädagogen Deutschlands, lehnte eine Berufung zum Professor an der Berliner Akademie der Tonkunst mit der Spezialaufgabe, die Reform des Schulgesanges einzuleiten, ab.

— Prof. Oskar Brückner, der bekannte Wiesbadener Cellomeister, hat in Konzerten in Halle a. d. Saale, Dessau, Karlsruhe, Aschaffenburg wieder große Erfolge errungen.

— Um dem Publikum, das seit Windersteins Wegzug nach Hamburg keine populären Symphoniekonzerte mehr kannte, wieder ein freies Orchester zur Verfügung zu stellen, hat sich aus führenden Persönlichkeiten der Stadt Halle ein Verein „Philharmonie" gebildet. Er hat ein „Philharmonisches Orchester" zusammengesetzt und als Dirigenten den Musikdirektor Benno Plätz, einen Schüler Fritz Steinbachs, gewonnen.

— Auf Einladung des Hans-Pfitzner-Vereins wird das Züricher Streichquartett (de Boers-Quartett) zum ersten Male nach München kommen und an zwei Abenden Tonschöpfungen zeitgenössischer Schweizer Komponisten spielen.

— Olga Band-Agloda (Stuttgart) ist zur Mitwirkung in Orchesterkonzerten unter S. Wagners Leitung eingeladen worden. Die Künstlerin wird Szenen aus Richard und Siegfried Wagners Werken singen.

— Die von Adolf Busch kürzlich in Berlin in einem eigenen Kompositionsabend vorgeführten „Mozart-Variationen" für kleines Orchester sind im Verlag N. Simrock erschienen.

— Der junge, hoffnungsvolle Komponist Rudolf Peters, jetzt Schüler von Max Pauer in Stuttgart, bringt bei Simrock eine Klaviersonate (Op. 5) und ein weiteres Heft Klavierstücke (Op. 6) heraus.

— Der bekannte Mozart-Forscher Johann Engl wurde zum Ehrenbürger der Stadt Salzburg ernannt.

— Felix Weingartner, der mit seiner Gattin von der südamerikanischen Tournee zurückgekehrt ist, hat drei Millionen Kronen für wohltätige Zwecke in Wien gestiftet.

— Ottokar Sevcik hat sich nach Amerika begeben. Auf dieser Tournee begleiten ihn einige seiner bedeutendsten Schüler, darunter Kocian und David Hochstein.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Konzertmeister Rupert Becker ist am 21. Dezember im Alter von 90 Jahren in seiner Vaterstadt Dresden gestorben. Er wurde von Robert Schumann als Nachfolger Wieniawskys nach Düsseldorf berufen und hat die letzten Kammermusikwerke des Tondichters am ersten Violinpulte aus dem Manuskript mitgespielt. In jeder Brahms- und Schumann-Biographie wird er ausdrücklich erwähnt. Besonders über den Ausbruch und Verlauf der Geisteskrankheit Schumanns wußte der verewigte Künstler viel Fesselndes zu erzählen. Von Düsseldorf ging er nach Frankfurt a. M. und lebte alsdann fast drei Jahrzehnte im Ruhestande in Dresden. Anfang der 90er Jahre trat er mit jugendfrischer Begeisterung in den von Alois Schmitt gegründeten „Dresdener Mozart-Verein" ein und wirkte längere Zeit als dessen Erster Konzertmeister. Rupert Becker erfreute sich bis in die letzten Lebenstage hinein großer geistiger und körperlicher Frische. H. Pl.

— Franz v Hennig, Lehrer am Akadem. Institut für Kirchenmusik in Berlin, ist, 66 Jahre alt, aus seinem arbeits- und segensreichen Leben geschieden. Der Verstorbene versah neben seinem pädagogischen Amte auch den anstrengenden Dienst als Kritiker an der Vossischen Zeitung. Seine von Grund aus vornehme Natur spiegelte sich in seinen Schriften wider.

— Der aus Breslau stammende Prof. Dr. Hugo Goldschmidt, ein Schüler Stockhausens und Bohns, später bekannter Musikhistoriker und langjähriger Mitdirektor des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums in Berlin, ist dort im Alter von 62 Jahren gestorben. Seine Arbeitsgebiete waren u. a. der ältere Kunstgesang und die italienische Oper.

— Der frühere Hofkapellmeister und Opernkomponist Joh. August Langert ist, 86 Jahre alt, in Koburg, seiner Vaterstadt, gestorben.

— Ein Bayreuther Original, der vielen Festspielbesuchern bekannte „Musenwirt" Christian Sammet, ist im Bayreuther Krankenhause gestorben. Der „exprimitive Christian" war Besitzer eines vielbesuchten Cafés, in dem er eine Unmenge Andenken an Richard Wagner aufgestapelt hatte. Sammet kannte jeden Künstler und gar manchmal hat es Erstaunen hervorgerufen, wenn er von seinem Garten aus während der Festspielaufführungen mit Posaunenklängen zum Hügel hinaufgrüßte. In den letzten Jahren ist es ihm, wie die

Fr. Ztg. meldet, nicht gut gegangen; er mußte sein Etablissement verkaufen und brachte sich mit Verkauf von Posttartenphotographien schlecht und recht durch.

— Im Sanatorium Podol bei Prag ist, 58 Jahre alt, Karl Kovarovic gestorben. Er hat in jungen Jahren als Pianist die Aufmerksamkeit Hans von Bülows erweckt und sich als Dirigent, Komponist und während der letzten 20 Jahre als Opernchef des tschechischen Nationaltheaters in Prag einen Namen gemacht. Von seinen Kompositionen sind die beiden Opern „Die Hundstöpfe" und „Auf der alten Bleiche" am bekanntesten geworden.

Erst- und Neuaufführungen

— „Das kluge Fellelsen", komische Oper von Waldemar Wendland, wurde vor kurzem mit großem Erfolge im Stadttheater zu Nürnberg zur Aufführung gebracht.

— Artur Kusterers komische Oper „Casanova" ist vom Württembergischen Landestheater in Stuttgart zur Uraufführung für Frühjahr 1921 angenommen worden.

— Bernhard Sekles, der Komponist der Oper „Scharazade", hat soeben eine Oper „Die Hochzeit des Faun", burleskes Traumspiel in zwei Akten, Dichtung von Roderich Morr, vollendet, die im Verlag von B. Schotts Söhne in Mainz erscheinen wird. Die Uraufführung findet voraussichtlich im Mai am Opernhaus zu Frankfurt a. M. statt.

— Leoncavallos nachgelassene Oper „König Oedipus" hatte bei der Uraufführung in Chicago mit dem Bariton Titta Ruffo in der Titelrolle starken Erfolg.

— In Altdorf und Schwabach hat Studienrat und Chordirektor Karl Wüst als Komponist von Liedern, Frauen- und gemischten Chören, Klavierstücken und einer Violinsonate größte Erfolge erzielt.

— Ballade g moll für Klavier und Orchester, Opus 22, ist der Titel eines neuen Werkes des jetzt bekannt werdenden rheinischen Komponisten Gustav Erlemann. Das Werk erlebte im letzten Symphoniekonzert der Philharmonischen Gesellschaft zu Trier unter Knapsteins schwungvoller Leitung seine Uraufführung. Die Ballade, deren instrumentale Einkleidung von eigenartiger Wirkung ist und in ihren Details feines orchestrales Empfinden bekundet, weist episodischen Charakter auf und zeigt in der melodischen Linie wie in der Harmonik durchgehends einen schwermütigen, resignierten Grundzug. Das erste Thema, von sämtlichen Violinen unisono auf der G-Saite zu den ernsten Tönen tiefer Hörner und Fagotte gesungen und von den in Oktaven gehenden Klarinetten in der Mittellage wiederholt, bildet eine Art Trauermarsch, dessen Weise sich ein aufbäumender Sechsachtel-Anlauf entgegenstellt. Trotz des beruhigenden freisynkopierten Gegenthemas, das zweimal dem Ansturm entgegentritt, wird der Drang nicht aufgehalten. In dieser mittleren, hauptsächlichen Periode folgen sich die Gegensätze in wirksam wechselnder Anordnung, um dann schließlich in ein chromatisches Accelerando und Crescendo des vollen Orchesters auszumünden. Danach kommt das Soloinstrument in einer sehr vollgriffigen Fortissimoepisode auf das Eingangsthema zurück, worauf das Orchester diesen ersten Tongedanken in der ursprünglichen, durch ernste Posaunenakkorde treffend schattierten Farbe seinem Verklingen entgegenleitet und das Klavier in der Schlußfermate das letzte Wort spricht. — Das Werk selbst, sowie seine pianistische Interpretation durch den Komponisten fand sehr gute Aufnahme und Beurteilung.

— Das letzte Symphoniekonzert im Deutschen Opernhaus in Charlottenburg brachte die „Stuck-Symphonie" von Hans Bullérian. (Früher wohl: Bullerjahn? D. Schr.) Dieses Wert hatte schon ein Schicksal, das uns sehr daran zweifeln läßt, ob sich in der Jetztzeit das Verständnis und die Bereitwilligkeit, auf Neues einzugehen, wirklich gebessert haben. Ueber zehn Jahre liegt die Partitur fertig vor und konnte nicht zum Erklingen gebracht werden, da sie teils als unausführbar erklärt, teils als gänzlich verstiegen und unmöglich betrachtet wurde. Nun, Krasselt, der kein „unmöglich" anerkennen wollte, hat es gewagt. Statt der in der Partitur geforderten 150 Musiker saßen 120 da, und sie spielten, allerdings nach einer Unzahl von Proben, so glänzend und in der Sache aufgehend, daß nur der Kenner des Werks bemerken konnte, daß die ohne Zweifel schwierigste Orchesterkomposition wiedergegeben wurde, die bisher geschrieben worden ist. Franz Stucks große Gemälde: Der Krieg, Medusa, Der Wächter des Paradieses, die Gemäldereihe der Faunenwelt haben den Tondichter zu vier Sätzen größeren Umfangs angeregt; dabei ist ein Zusammenhang mit der klassischen Symphonieform durchaus noch zu erkennen. Das Wesentliche ist aber: die Themen sind prägnant, großzügig, die Farbengebung, die Instrumentierung von strahlender Pracht, ohne je brutal zu werden. Daß in den ausgedehnten lyrischen Sätzen Wagners Einfluß zu erkennen ist, daß in der Behandlung einzelner Instrumentengruppen die russische Schule sich geltend macht, verschlägt den Vorzügen gegenüber wenig. Die Hörer folgten der anderthalbstündigen Symphonie mit steigender Anteilnahme und legten bald einen beigegebenen „poetischen" Führer von Karl Wilhelm beiseite, der sich noch nicht einmal zu einem richtigen Deutsch aufgeschwungen hatte. Mit staunender Bewunderung muß aber die Leistung des Dirigenten Krasselt und seines Orchesters betrachtet werden. Konzertmeister Kroemer hatte vorher mit einer vornehmen und fein ausgefeilten Wiedergabe von Mendelssohns Violinkonzert großen Beifall gefunden. (Die Symphonie hat von anderer Seite scharfe Ablehnung erfahren. D. Schr.) K. Hennig.

— Reinhold J. Beck (Berlin) hatte in Hannover mit der Uraufführung einer Violinsonate mit Hans Bassermann, sowie seiner in Berlin schon mit Erfolg gespielten zweiten Violinsonate und Liedern einen großen Erfolg.

— In Breslau brachte Otto Müller mit seinem Chor von der Königin-Luise-Gedächtniskirche eine Reihe eigener Werke zur Uraufführung, ebenso Domkapellmeister Cichy zwei umfangreiche eigene Chorkompositionen, „Pfingstmesse" und „Des Engels Gruß" für Chor, Soli, Orchester und Orgel.

— Artur Honegger, ein junger Schweizer Komponist, findet nach der Schw. M.Z. in dieser Saison in Paris allgemeines Interesse, wenn auch nicht immer volle Zustimmung der Kritik. Obwohl Honegger seine Studien am Pariser Konservatorium abgeschlossen hat, scheinen ihm die entscheidendsten Einflüsse aus der Musik von Wagner und Strauß gekommen zu sein. In einem Konzert der Société Musicale Indépendante wurde eine Sonate für Bratsche und Klavier gespielt, eine Sonate für zwei Violinen war in der Galerie Montaigne zu hören, und im Salon d'Automne wurde ein Ballett „Vérité? Mensonge?" mit größtem Erfolg aufgeführt. Auch die Partitur einer Oper „Mort de Sainte Alméenne" wird gerühmt.

Besprechungen

Neue Literatur für Violine und Cello.

Ad. Meyer: Kleine Weihnachtsfantasie für Violine oder Mandoline und Gitarre. 2,25 Mk. mit Zuschlag. Verlag Gebr. Hug & Co.

Gutgemeintes, zweckentsprechend gehaltenes Stück, mit dem allerdings der Dilettantismus des Hörens großgezogen wird.

*

Kunsemüller, E.: Suite nach Spitzweg für Klavier und Violoncello (Werk 15). 10 Mk. H. Jatho-Verlag, Berlin.

Gar kein übler Gedanke, an Stelle der erstarrten formalen Bezeichnung wie Suite schlechtweg, gleich einen deutlichen Hinweis auf den Stimmungsgehalt zu geben. Der Komponist will uns in des Malers behagliche, etwas kleinbürgerliche, aber auch von humoristischen Figuren bevölkerte und von einem Schimmer der Romantik durchleuchtete Welt führen. Er wählt dazu ein Präludium, das spaßhaft lustig anhebt, nur eben zu weit in die Breite geht, Menuett, Gavotte, Romanze und Finale. Bei diesem Schlußsatz mit seinem saltarelloartigen Hauptgedanken geht mir, offengestanden, der Zusammenhang mit Spitzweg verloren und so dürfte es jedem gehen, der das Stück vornimmt. Es geht ein Zug von melodischer Einfachheit durch alle Sätze hindurch, was sehr zu loben ist, um so auffallender sind daher einige harmonisch wüste Stellen, an den Haaren herbeigezogene Dissonanzen. Druckfehler scheinen es nicht zu sein, denn die Stellen wiederholen sich. Also doch wohl die Sucht, modern zu schreiben? Ja, an den Quinten und Septen liegt's nicht. Muß noch etwas anderes dazukommen, wenn man sich fortschrittlich geben will.

*

Drei Stücke von G. F. Händel für Violine und Pianoforte, bearbeitet von Fabian Rehfeld. 1. Courante, 2. Allegro, 3. Courante je 1.50 Mk. mit Zuschlag. Verlag Gebr. Hug.

Drei kräftig gesunde, noch erstaunlich frische Stücke des Altmeisters werden hier in mittelschwerer Bearbeitung durch einen bekannten Violinpädagogen unseren Geigern vorgelegt. Im Vergleich zu den Burmesteriana sind diese Händel-Sachen weniger geleckt, nicht so auf den Effekt hingearbeitet, mehr Haus- als Konzertmusik. Den Geigern ohnedies wenig bekannt, sollte Händel wenigstens in dieser Gestalt, die er durch Bearbeitung bekommen hat, bei den Violinisten sich beliebt machen. Wir wiederholen, was wir früher schon beklagten, daß der Ursprung der von den Herausgebern gewählten Stücke so oft anzugeben versäumt wird. Es kostet wenig Mühe und Druckerschwärze, des Käufers berechtigte Wißbegierde zu stillen.

*

Volkmar Andreae, Rhapsodie für Violine oder Orchester, Op. 32: Ausgabe für Violine und Klavier 6 Mk. netto. Hug & Co.

Ein kräftig schwungvolles Stück, schwermütig bald, dann wild fortstürmend, also ziemlich getreu im Charakter der ungarischen Rhapsodie, was aus dem Titel eigentlich nicht hervorgeht. Die Geige träumt, singt, lockt und jauchzt, ein Künstler, der Virtuosenblut in seinen Adern hat, kann sich in dieser Musik richtig ausleben. Das Orchester ist weit mehr als nur ausfüllender Begleitkörper, wodurch sich diese Rhapsodie von flitterhaft aufgeputzten Konzertstücken vorteilhaft unterscheidet. Wenn der Klavierauszug nicht täuscht, so möchten wir sogar befürchten, daß der Orchestersatz stellenweise harmonisch zu dick ausgefallen ist. Mit Geschick ist vom häufigen Taktwechsel Gebrauch gemacht. Es ist erstaunlich, wie ein solcher zündend wirkt, wenn das Mittel nicht zu häufig angewandt wird. Wir hoffen, Volkmar Andreaes rassiger Komposition bald im Konzertsaal zu begegnen, sie ist ja keineswegs als brave Hausmusik gedacht.

Alexander Eisenmann.

Schluß des Blattes am 28. Dezember. Ausgabe dieses Heftes am 20. Januar, des nächsten Heftes am 3. Februar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.