Werk

Label: Zeitschriftenheft

Ort: Stuttgart

Jahr: 1922

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?827938837_0043|LOG_0017

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Neue Musik-Zeitung

43. Jahrgang | Verlag Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart | 1922/Heft 13

Beginn des Jahrgangs im Oktober. / Bezugspreis in Deutschland, Oesterreich, Tschechoslovakei und Ungarn vierteljährlich Mk. 16.—, im Ausland Mk. 32.—. Einzelhefte Mk. 3.—, im Ausland Mk. 6.—. / Bestellung durch jede Buch- und Musikalienhandlung sowie sämtliche Postanstalten. / Bei Kreuzbandversand seitens des Verlags in Deutschland und Oesterreich jährlich Mk. 88.—, nach der Tschechoslovakei und Ungarn Mk. 112.—, nach dem übrigen Ausland Mk. 176.— einschließlich Versandgebühr. / Postscheck-Verrechnung Nummer 2417 Stuttgart Carl Grüninger Nachf.

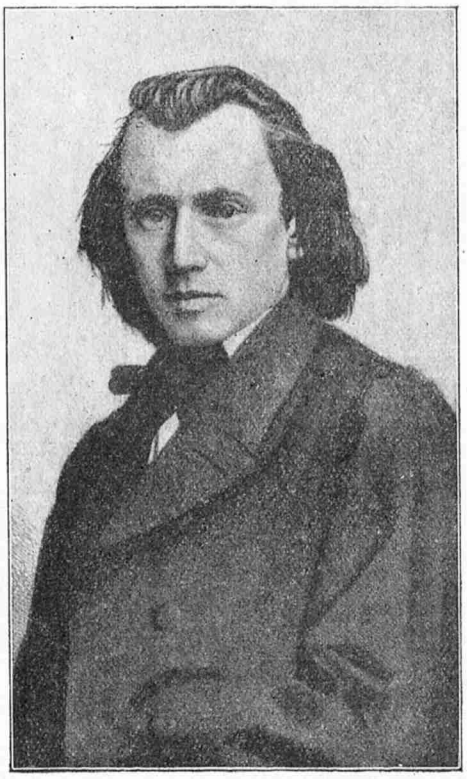
Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, Rotebühlstr. 77. Preis für die viergespaltene Zeile Mk. 4—, im Kleinen Anzeiger Mk. 3—, in der Künstler-Adressentafel ein Normalfach (6 Zeilen) vierteljährlich Mk. 60.—.

Inhalt: Johannes Brahms. Von Prof. Dr. Willibald Nagel (Stuttgart). — Das Elegische bei Brahms. Ein Beitrag zum Ausdrucksproblem der Harmonik und Rhythmik von Dr. Hermann Grabner (Heidelberg). — Die Chorlieder von Brahms. Von Hermann Keller (Stuttgart). — Brahms und Wagner. Von Alfred Weidemann (Berlin). — Johannes Brahms. Skizze von Georg Böttcher (Braunschweig). — Der anekdotenhafte Brahms. Von Mathilde v. Leinburg. — Besprechungen · Neue Bücher. — Kunst und Künstler. — Zum Gedächtnis unserer Toten. — Ur- und Erstaufführungen. — Auslands-Nachrichten. — Vermischte Nachrichten.

Johannes Brahms.

Von Prof. Dr. Willibald Nagel (Stuttgart).

Ein Vierteljahrhundert ist vergangen, seit Brahms die klugen und hellen Augen für immer geschlossen hat, eine kurze Zeitspanne im Leben der Welt, eine lange im raschen Wandel der Kunst, die auch in diesen 25 Jahren wieder eine nicht geringe Weiterentwicklung erfahren, aber noch mehr Ansätze gezeigt hat, in zahmeren oder wilderen Sprüngen die Grundlage des durch sichere Erfahrung Gefesteten zu verlassen und neue Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen, Möglichkeiten, die zwar die Annahme einer gewissen historischen Vorbereitung zulassen, sich aber trotzdem, und obwohl sie als Aeußerungen künstlerisch seelischen Mitteilungsbedürfnisses ausgegeben werden, sich um so mehr als nur konstruktive Elemente des Ausdruckes darstellen, als den laut hallenden Worten der Neutöner bislang keine Werke gefolgt sind, die mit Hoffnung auf wirkliche Kunsttaten, eben solche, die Phantasie, Empfindung und Können bestimmen, zu erfüllen vermöchten. Was freilich von vorneherein und an sich noch nicht ausschließt, daß der erwartete Messias von jener Seite doch noch einmal kommen werde. Darf aus früheren Perioden der musikgeschichtlichen Entwickelung auf die Gegenwart ein Analogieschluß zugelassen werden, so sinkt freilich die Hoffnung auf das futuristische Neuland im umgekehrten Verhältnis zur Zunahme der Worte, die es anzukündigen pflegen. Oder pflegten ....



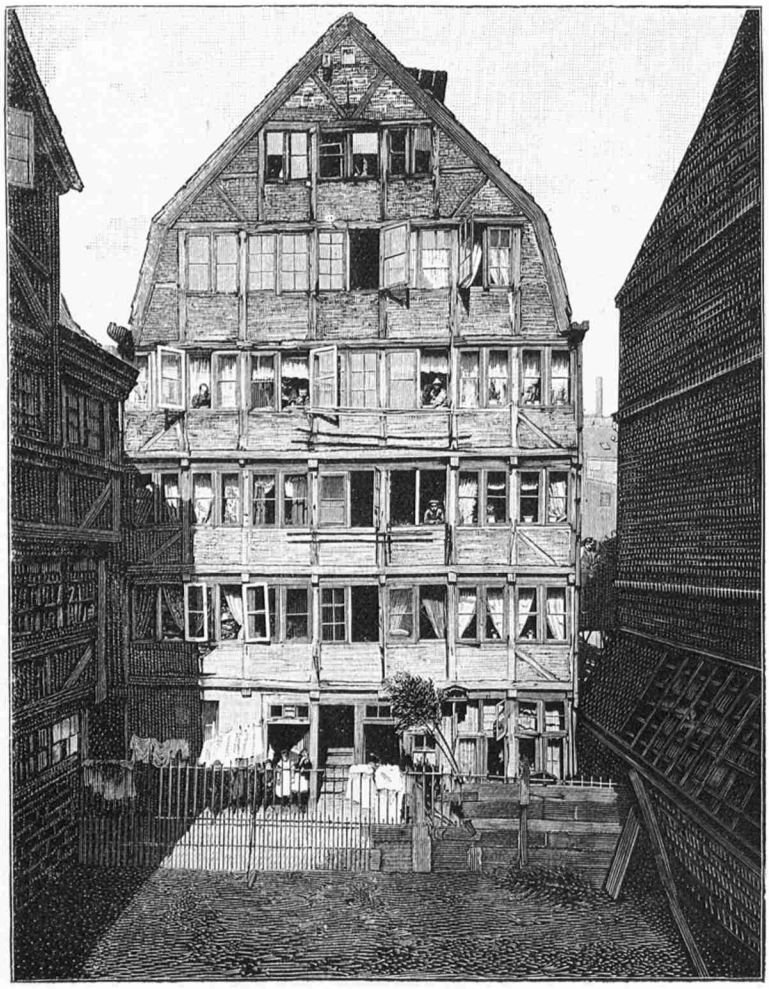
Johannes Brahms
im Alter von 29 Jahren.

Gegenüber den mannigfachen künstlerischen Ein- und Umsturzbewegungen, die in einem letzten Endes vielleicht sogar durch Rassenkreuzung zu erzielenden Internationalismus ihren schrulligsten Ausdruck gefunden haben, sind schon viele warnende Stimmen laut geworden. Gleichgültig, ob sie sich optimistisch oder pessimistisch zur Frage der Zukunft der deutschen Musik geäußert haben. Uns interessiert hier nur die Tatsache selbst, daß die Kunst in mancher Periode ihrer Entwickelung, auch in solchen Abschnitten, denen wir kulturelle Geschlossenheit zugestehen, keine volle stilistische Einheit zeigte. Und das ist klar genug: während dem Kunstschaffen neue Fermente des Ausdrucks zuwachsen, die nach und nach den Stil völlig umwandeln, verbleibt eine ältere Richtung mehr oder weniger beharrlich auf ihrem Standpunkte, ohne darum für die Entwicklung bedeutungslos zu werden. In irgend einem schöpferischen Geiste mögen alte und neue Richtung gar wohl sich einmal zusammenfinden. Alte und neue Richtung verhalten sich für den, der sie beobachtend miterlebt, etwa wie ein Mensch und sein Widerspruch; er erkennt nicht, wie in solchem Sichgegenübertreten künstlerischer Grundsätze die Natur eine Art von Schutzvorrichtung geschaffen hat: was würde aus der Kultur werden, wenn sie wahllos irgend einem unerprobten Neuen zur Beute fiele, wenn zu Beginn neuer Kulturperioden die Brücken zur Vergangenheit vollständig abgebrochen würden? Dieses Gesetz des Ausgleiches oder der Anpassung ist es, das auch im organischen Leben der Kunst das ruhige und stete Fortschreiten ermöglicht.

Heute steht Brahms neben Bruckner, neben Wagner und H. Wolf, und keinen vernünftigen Menschen vermag diese Tatsache mehr aufzuregen: die Zeit hat eben gelehrt, daß der Weg der Weiterentwickelung wie über die anderen Meister so auch über Brahms geführt hat.

In einer Zeit, die zum großen Teile künstlerisch in wildem Fortschrittstaumel befangen war, stellte Brahms sich immer fester und breitspuriger in die Welt hinein. Die Neudeutschen, die zuerst einen der Ihrigen in ihm witterten, bewunderten ihn. Aber Brahms trennte seine ganze Weltanschauung von Liszt und die beiden kamen nicht zusammen. Leipzig, das konservative Musikzentrum, lehnte seine Kunst zuerst ab, obwohl es Mendelssohn und in einem gewissen Abstande Schumann zu seinen obersten Hausgöttern zählte, Künstler, die, vorab Schumann, Brahms nahestehen. Allmählich verschob sich der Gesichtswinkel der Beurteilung auch hier. Mußte Brahms, den keine Fäden mit Bayreuth und noch keine mit Wien verbanden, den Machthabern dort immer verdächtiger werden und später den offenen Widerspruch Bayreuths, scharfe Angriffe H. Wolfs und den mehr latenten Gegensatz Bruckners erfahren, so kam er in Leipzig und sonst in der Welt zu immer größeren Ehren, ohne daß die anderen an Geltung irgendwie verloren hätten. Das geschah nicht durch eine Aenderung von Brahmsens Kunstschaffen, vielmehr stellte sich die Zeit auf ihn ein, der Ausgleich begann. Nur die völlig reinen Wagnerianer und insbesonders die literarisch gebildeten Neudeutschen und ihre Nachfahren stehen heute wohl noch immer gegen Brahms gerichtet und sie werden nicht müde, gegen ihn immer wieder Bruckner auszuspielen. Brahms' Schaffen gehört heute der Welt, soweit sie germanischer Kunstanschauung nicht rassefremd gegenübersteht. Frankreich, das eine Zeitlang seiner Kunst liebendes Verständnis entgegenzutragen schien, wendet sich neuerdings aus nationalistischen Gründen von ihm ab. Des Trostes, daß das liebe England

ihn noch oder wieder gelten läßt, können wir entraten ..... Also auch in Deutschland ist des Meisters Einschätzung immer noch eine verschiedene. Die Gegner bedeuten freilich nichts mehr, da die Tatsache vor der Hand bestehen bleibt, daß Brahms neben Beethoven im Konzertsaale am häufigsten erscheint. Geschieht das auf Grund der Erkenntnis seiner Größe oder ist der Grund der, daß, wie man wohl hört, der deutsche Philister in ihm sein künstlerisches Ideal, ein formal korrektes, leidenschaftsloses Wesen sähe? Da der deutsche Philister von heute derselbe ist, der er gestern und vorgestern war, da anderseits Brahms in seinen Erdentagen gerade dem Philister ein Gegenstand der Abneigung war, dürfte sich der zweite Teil unserer Frage von selbst erledigen. In der Tat hat philiströser Geschmack heute nur zu einem ganz kleinen Teil von Brahms' Schaffen ein freundliches Verhältnis, zu jenem, in dem sich gelegentliche sentimentale Schwächen des Meisters offenbaren. Der gebildete Deutsche liebt ihn nach dem ganzen Umfange seines Wirkens, übersieht die gelegentlichen kleinen Mängel und stößt sich nicht an des Meisters sogenannter Leidenschaftslosigkeit, weil er in der Leidenschaft nicht die Mutter der Kunst zu erkennen vermag. Er kann auch in Brahms nicht den Formalisten oder Schulmeister sehen, weil er weiß, daß Kunst und Form zusammen gehören und daß diese schmähen die großen toten Meister schänden heißt.



Brahms' Geburtshaus in Hamburg.

Brahms ist einer der allerbedeutendsten Meister der Form, trotzdem er gegen manche Schulregel verstoßen und die Form mit Recht als einen dehnbaren Begriff aufgefaßt hat. Aus den guten Gründen subjektiven Erwägens einer starken Künstlerschaft, wie das auch bei Beethoven der Fall ist. Das, was Brahms an reich wechselnden Gestaltungen den Formen seines Schaffens vertraut hat, ist eine ganz eigenartige Welt, in die Alltag und Mode nicht hineinreichen, eine Welt, die nie vom Gemeinen berührt und verunreinigt worden ist, eine, die weder das brutal Massige noch das aufdringlich Schmissige und kitschig Reißerische kennt, deren Kennzeichen vielmehr eine vornehme Scheu vor dem Aufdringlichen und Lauten, sinnlich-grob Eindringlichem ist.

Brahms hätte seine innerste Natur, die ihn von seinen kraftgenialischen Anfängen der ersten Sonaten an auf diesen Weg wies (das Turbulente darin ist nur die eine ihrer Seiten und ist selbst auch nicht als äußerliches Wesen anzusehen), verleugnen müssen, wenn er inneren Anschluß an Weimar und Liszt gesucht haben würde. Er blieb bei einer gewissen Bewunderung stehen. Ganz wie Schumann: diese Welt war nicht die seine. Die eigene Welt lag ihm in des Herzens heilig stillen Räumen, in die er aus des Lebens Drang immer wieder floh, trotz allen Freunden und aller Froheit im harmlos heiteren Genusse des Daseins doch auch ein Einsamer, wie deren einer Beethoven gewesen war.

Wann immer man sich in Brahms vertieft, wird man auf Beethoven geführt. Wie auf Bach und Schumann und gelegentlich auch auf andere wie Mendelssohn, oder auf Erscheinungen, die ihm zum Stützpunkte des eigenen Schaffens wurden wie das Volkslied. Ich meine das nicht im äußeren Wortsinne. Das versteht sich von selbst: Verbindungslinien gibt es stets zwischen Nachfolger und Vorgänger und ein echter Künstler steht immer auf organisch gewachsenem Boden. Lassen wir die anderen Namen außer acht: Brahms war es ganz besonders, der das gesamte technische Rüstzeug Beethovens in der „durchbrochenen" Arbeit, in der Variation übernommen und durch ein ureigenes, rhythmisch oft eigenwilliges, aber nie erklügeltes und ausschweifendes Wesen, durch Anwendung neugewonnener harmonischer Mittel und durch meisterliches kontrapunktisches freies und strenges Können wesentlich erweitert und seinen Ausdrucksbahnen eine Richtung gegeben hat, die uns gestattet, auch von seiner Musik zu sagen, sie übe eine tiefgehende ethische Wirkung aus. Auch sie erhebt, wer sich ihr ergeben hat, auch sie macht den Menschen frei vom Leid der Welt, weil sie aus den ewigen Quellen der Sehnsucht der Menschen nach dem Großen und Reinen gespeist ist, weil sie, das Endliche der Welt erkennend, zum Unendlichen als dem reinsten Ausgleiche zwischen der irdischen Schranke und dem Ideale strebt.

In Brahms' Schaffen hat sich jener für die deutsche Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts bedeutsame Kampf im kleinen wiederholt, der dort freilich ganze Generationen durchpulste: der Ausgleich zwischen der großen, architektonisch breiten Form, in die sich der vom tiefsten Leid und der höchsten Freude der Menschenseele bestimmte Ausdruck ergießt, und der volkstümlichen Kunstanschauung. Nur daß freilich Brahms die große Form als ein Fertiges übernommen hat. Die beiden Gegenpole sehen wir in ihm von Beginn an wirken. Einer dient dem anderen als Mittel, das ihn vor Verstiegenheit und Verflachung bewahrte. Vor jener: Brahms' Kunst ist eine, die, obwohl aristokratisch in ihrer Zurückhaltung, doch Gemeinverständlichkeit sucht, indem sie sich nicht im Erklügelten verliert. Vor Verflachung: sie hat, wo sie bewußt an das Volkstümliche anklingt, niemals die Forderungen höchsten Kunstgeschmacks verletzt.

Kraft, Schönheit und Wahrheit sind die Kennzeichen von Brahms' Kunst. Die drei Begriffe waren auch die Leitsterne seines Lebens. Brahms' Kraftnatur, die sich in seinen letzten Werken wohl am erschütterndsten in der herrlichen Es dur-Rhapsodie ergeht (weil sie dort in die unmittelbare Nachbarschaft einer stillen Ergebung rückt, aus der es doch wieder wie heilige Sehnsucht nach den Quellen des Lebens aufleuchtet), verband sich mit einem starken Gottesgefühle, das ihn im schönsten Sinne des Wortes fromm und demnach niemals weltfremd und asketisch machte. Sein Schönheitssinn ließ ihn die Bedeutung der Form als des Gefäßes für einen Inhalt achten, dem er alles zuerkannte, was die heilige Stunde des Herzens zu offenbaren vermochte. Seine Wahrheitsliebe hieß ihn nur das anerkennen, was er vor seinem menschlich und künstlerisch peinlich abwägenden Gewissen vertreten konnte.

Johannes Brahms im Alter von 20 Jahren.
Von Laurens für Rob. Schumann gezeichnet.

Fragen wir nach dem Maße seines Könnens, so wird darüber ein Zweifel kaum jemals aufkommen können. Seine Begabung aber war eine gewaltige. Mag er gegenüber den größten Geistern seiner Kunst und seines Volkes auch etwas zurücktreten: er vermag sich doch zu behaupten, wenn er auch, verglichen mit Bach, Mozart und Beethoven, weniger vielseitig ist. Daß Brahms' Kunst nicht den Grad der Abgeklärtheit zeigt, die wir bei jenen finden, fällt nicht ihm zur Last, der das Kind einer um alte und neue Ideale ringenden Zeit war.

Die oft nordisch herbe Art seiner Kunst hat Veranlassung gegeben, diese in Bausch und Bogen als rein pessimistisch hinzustellen. Sie ist es wenigstens nicht durchaus. Aber sie weiß von den unlösbaren Rätseln, der Vergänglichkeit und dem Trügerischen wohl mehr als von den Sonnenseiten des Lebens zu künden. Und da, wo sie fröhlich und frohmachend ist, da fehlt es ihr an leichter, sinnlicher Beschwingtheit des Ausdruckes. Der Grundton von Brahms' Musik ist vielfach auf ein elegisches Pathos eingestellt. Man darf dabei aber nicht übersehen, daß ihr auch der Ausdruck der Freude an der Welt, an der Natur zu Gebote steht. Aber er gibt sich nicht in naiver, gibt sich in sentimentalischer Ausdrucksform zu erkennen. Welt und Natur geben aus Brahms' Kunst nur den Widerhall des nachdenklich ernsten oder sinnend heiteren Tones, den er selbst in sie hineingetragen hat. Wer bei Brahms' Musik gar, wie das auch schon geschehen ist, an Ibsen erinnert wird, der vergißt das Kernfeste, Aufrechte, Problemfreie, Positive, den hymnischen Ton in ihr. Gewiß hat auch ihm das Leben allerlei Rätsel aufgegeben, aber Brahms ist nie tief von Zweifeln über seine Welt- und Kunstanschauung geplagt worden. Fest auf der Erde stehend und sich nur vor dem Sittengesetze beugend, ist er seines Weges gegangen, ohne der Menge Zugeständnisse zu machen. Das tut nur der Starke, der an sich und seine Sendung glaubt. Dieser Glaube, den Brahms niemals in laut tönende Worte kleidete, war sein froh machender Besitz. Darum wirkte er, solange es Tag für ihn war, darum strebte er, gut und wahr zu sein. Man fragt wohl gelegentlich, ob auf Brahms' Kunst der Schönheitsbegriff passe. Wer das tut, ist sich offenbar über den Begriff nicht klar. Wiederum ist zu sagen, daß der Schönheit von Brahms' Musik die leuchtende sinnliche Fülle, keineswegs aber höchster Charakter und jene innere und äußere Harmonie des Gehaltes und seiner Ausdrucksformen abgeht, der den Begriff letzten Endes ausmacht.

Brahms' Lebenswerk steht heute, 25 Jahre nach seinem Tode, in seiner ganzen Fülle und Kraft vor uns als ein beträchtlicher Teil unseres deutschen Kulturschatzes. Es stellt eine musikgeschichtlich klar umschriebene Summe positiver und hoher Werte dar, die uns auf ihre Art all das widerspiegeln, was die Tonkunst, soweit sie die Gesetze ihres Bildens aus sich selbst nahm, allezeit groß gemacht hat. Brahms ist ausschließlich als absoluter Musiker anzusehen und als solcher hat er seine Spuren bis weit in Regers Schaffen hineingetragen. Und so wird er weiterleben, so lange es eine deutsche Kunst geben wird als einer, der seinen Idealen treu blieb, ein starker, aufrechter Mann und Künstler, mit einem Herzen voll von Sehnsucht nach dem Schönen, Reinen und Guten, einer, der sich und sein Schaffen zu zügeln wußte und sich nicht in wilden Sensationen und ausschweifenden Phantastereien verlor. So hat auch Brahms es wahr zu machen gewußt, daß sich erst in der Beschränkung der Meister zeige. Von der gesamten Erscheinung seiner Kunst aber darf gelten, daß sie in ihrer Art, d. h. in rein deutscher Erfassung des Begriffes, das griechische Ideal der Verbindung von Sophrosyne und Kalokagathie zeige, weise Mäßigung und Besonnenheit, das Charaktervolle und Schöne, das Gute, den hohen ethischen Wert.

Das Elegische bei Brahms.

Ein Beitrag zum Ausdrucksproblem der Harmonik und Rhythmik von Dr. Hermann Grabner (Heidelberg).

Zur vorliegenden Abhandlung wurde ich durch die Wahrnehmung angeregt, daß gerade im elegischen Moment der Brahmsschen Musik der Charakter der neuen harmonischen Ausdruckswerte dieses Meisters besonders stark in Erscheinung tritt. Ein genaueres Zurückgehen auf die Ursachen der seit Beginn unserer abendländischen Musik bis in die jüngste Zeit zu verfolgenden zunehmenden Ausdrucksfähigkeit der Harmonik führt zum Resultat, daß die ursprüngliche reine Auswirkung des Dur immer mehr einer intensiven Durchdringung durch das Moll Platz gemacht hat, freilich nur zu dem Zwecke, um gerade durch die Gegensätzlichkeit die stärkere Hand des Dur fühlen zu lassen.

Es ist dabei wohl zu beachten, daß, ebenso wie die ganze Entwicklung der Harmonik seine Erklärung in der natür-

Johannes Brahms im Alter von etwa 27 Jahren.

lichen Beschaffenheit des Tonelementes findet, auch diese eigentümliche Hervorkehrung des Moll einer ganz natürlichen Seite unseres Wesens entspricht, nämlich dem Streben nach tiefstem Ausdruck des Leides und der Trauer.

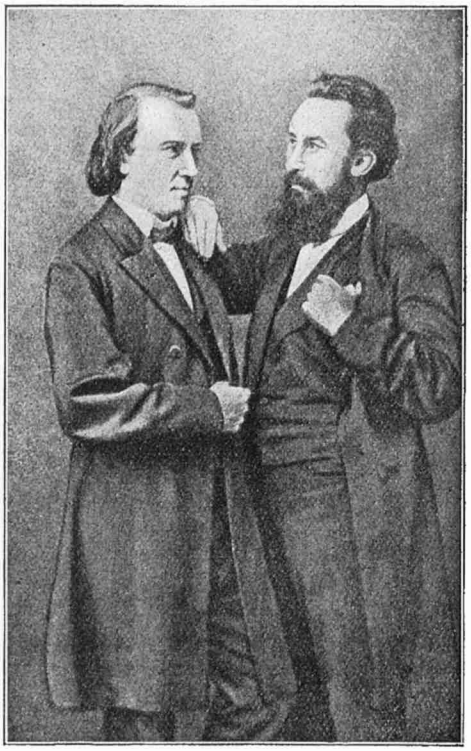
Um die Bedeutung dieser Tatsache vollends würdigen zu können, bedarf es nur einer einfachen Beobachtung, aus der sich sofort ein klares Bild von der außerordentlichen Tragweite dieses Problems ergibt:

Es finden sich bekanntlich in der Literatur viele Beispiele sieghaftstrahlender C dur-Wirkung, ich brauche nur auf die große Bachsche Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen", oder auf Wagners Meistersingervorspiel (und Schluß) hinzuweisen. Dagegen gibt es in der ganzen Literatur kein Beispiel für die ungleich höhere C dur-Wirkung des letzten Satzes der Beethovenschen fünften oder der Brahmsschen ersten Symphonie. Ich wählte absichtlich die Gegenüberstellung dieser vier unstreitig zu den größten Schöpfungen gehörigen Werke; denn wo es sich um Beurteilung eines allgemeinen ästhetischen Ausdruckswertes handelt, müssen Bedenken der Vergleichsmöglichkeit heterogener Stile schwinden.

Woher kommt nun die ungleich intensivere, strahlende C dur-Wirkung in den beiden letztgenannten Werken?

Sie liegt in dem mit stärkster Ausdruckskraft gestalteten „Durch-Nacht-zum-Licht-Gedanken" des symphonischen Aufbaues, wofür als bedeutendstes Ausdrucksmittel die Kontrastwirkung von Dur und Moll im Vordergrunde steht. —

Die getrübte Terz des Dur-Akkordes mit ihrer in die Tiefe weisenden Schwere schafft so recht die Empfindungswelt, welche dem Künstler für den natürlichen Ausdruck des Elegischen besonders wertvoll erscheint. Denn daß das Elegische in der Musik wie überhaupt in der ganzen Kunst eine ungeheure Rolle spielt, liegt auf der Hand. Verherrlichung des Leidens als Weg zur Vollendung hat ja zu allen Zeiten als ein bedeutender Machtfaktor der sittlichen Vollkommenheit gegolten. Religion und Philosophie betonen immer wieder seine ethische Bedeutung und sehen in der Erkenntnis des Leidens den Weg zur Vollendung.



Brahms und Stockhausen.

Die christliche Lehre weist den Mühseligen und Beladenen einen Vorrang im Reiche Gottes zu, „Der Unglückliche, der wenig Ursache hat, seine äußeren Umstände zu bejahen, findet eher den Weg in sein Innerstes hinab als der Bevorzugte, den es auf Schritt und Tritt zum Verweilen lockt; weshalb sich Schmerz und Trübsal praktisch als die zuverlässigsten Führer zu Gott erweisen" (Keyserling).

In den Bruchstücken des Sutanipatos spricht Gotamo Buddho von den heiligen Dingen, die zur Erwachung führen: Erkenntnis der beiden Seiten der Dinge: „Das Leiden und seine Entstehung ist der eine Anblick, die Leidensvernichtung und der zur Vernichtung führende Pfad ist der andere Anblick". Derselbe Gedanke findet sich immer wieder im buddhistischen Kanon, er bildet den wichtigsten Ausgangspunkt dieser Religionsphilosophie.

Aber nicht das Leid als solches ist Gegenstand künstlerischer Darstellung, sondern seine Ueberwindung. Wir müssen immer die starke Hand desjenigen fühlen, der es trägt und überwindet, sonst wird es zur sentimentalen Weichheit und widert uns an. Die wahre Größe entstammt dem Geist der Freude als dem siegreichen Ueberwinder des Leides.

Brahms war eine lebensfreudige Natur, das offenbart sich in allen seinen Werken, das offenbart sich vor allem auch in der Verklärung seiner Leiden, die er mit einer Tiefe und Innigkeit in Töne kleidet, wie es nur einer kann, der das Leid lieb gewonnen hat, der im Leide einen Segen erblickt und über dem Leide steht.

„Das Leiden ist Bedingung zur Wirksamkeit des Genius", sagt Schopenhauer. „Glaubt ihr, daß Shakespeare und Goethe gedichtet, oder Platon philosophiert und Kant die Vernunft kritisiert hätte, wenn sie in der sie umgebenden wirklichen Welt Befriedigung und Genüge gefunden hätten, und ihnen wohl darin gewesen wäre und ihre Wünsche erfüllt worden? Erst nachdem wir mit der wirklichen Welt in gewissem Grade entzweit und unzufrieden sind, wenden wir uns um Befriedigung an die Welt des Gedankens" (Neue Paralipomena).

Alle unsere großen Meister waren Sänger des Leides.

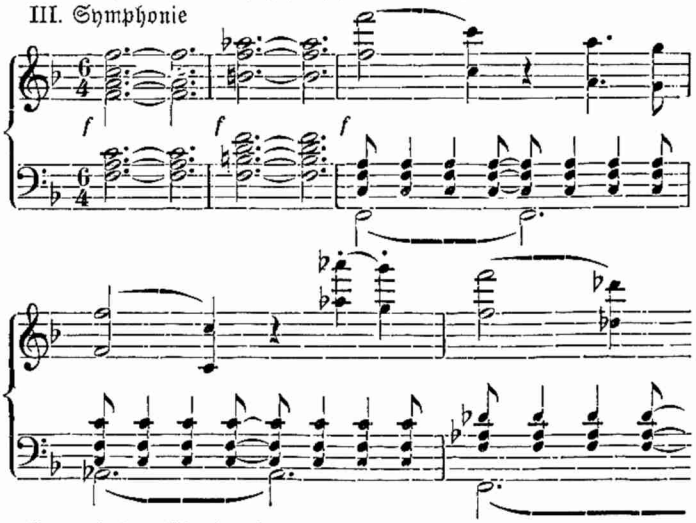
Durch Leid schuf Bach seine gewaltigen Passionen, durch Leid sein großes h moll-Präludium und Fuge für Orgel. In Melodien tiefster Wehmut weiß das sonnige Kindergemüt eines Mozart im Mittelsatz seiner „Sinfonia concertante" sein Herz auszuschütten. Die Stimmung einer tiefen Melancholie liegt über dem wundervollen Adagio aus Beethovens F dur-Rasoumoffsky-Streichquartett, heroische Tragik über dem Trauermarsch seiner Dritten. Ergreifendes Leid erklingt aus den Liedweisen Schuberts, und sein großer Nachfolger Hugo Wolf erfleht in demütigem Gebete von Gott den Segen des Leides. Auf allen Zweigen der musikalischen Betätigung, im Oratorium wie in der Oper und im Musikdrama, in der Symphonie wie in der Kammermusik ist einer der Hauptfaktoren der dargestellten Idee das Leid und seine Ueberwindung durch die erlösende Macht der Liebe.

Auch in Brahms' Werken finden wir diese Idee und sehen, daß sie sich mit unerschütterlicher Konsequenz zum freudigen Bekenntnis ersiegter Selbstbefreiung hindurchringt, sei es in ekstatischem Jubel am Schlusse seiner c moll-Symphonie, oder im friedlich tröstenden Ausklang seines Requiems, oder im rasenden Taumel lachender Lebenslust des „Rondo alla Zingarese" seines g moll-Klavierquartettes.

Zur ungeheuren Vertiefung der Ausdruckskraft trägt hier aber neben der bereits erwähnten harmonischen Bereicherung auch die ungeheure Kraft und Wucht des Brahmsschen Rhythmus bei. Scharfe rhythmische und harmonische Prägnanz verleiht dem Musikalischen jene kompakte zusammengeraffte Form, die wir schon bei Beethoven bewundern lernten.

Wir sehen das auch sehr schön an folgendem Beispiele:

III. Symphonie



Alle typischen Merkmale der Brahmsschen Eigenart finden wir hier in vollkommener Weise ausgeprägt.

Wir haben da zunächst eine thematische Plastik, die von höchster Subjektivität durchdrungen erscheint. In diesem Sinne ist der häufig gemachte Vergleich mit Michelangelo durchaus zutreffend. Man fühlt tatsächlich die mit ungeheurer Wucht zusammengeballten Klangkörper, riesigen Marmorquadern vergleichbar, die des Künstlers Hand durch bewegte Formen voll intensivster Lebenskraft zu beseelen wußte.

Wodurch wird aber diese Plastik des Themas erreicht?

Einerseits durch die mit unerhörter Schwungkraft sich entladende rhythmische Energie, deren gewaltige, in den beiden Einleitungsakkorden aufgespeicherte Kraft sich in der ungeheuren Schwere der synkopierten Gliederung entladen muß.

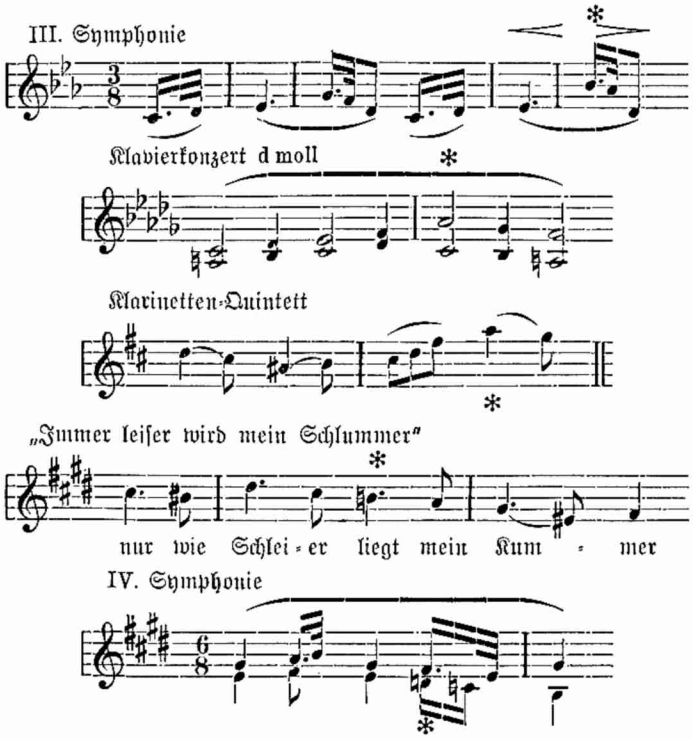
Diese außerordentliche Bändigung des Rhythmus finden wir in dieser Intensität nur noch bei Beethoven. In der ganzen nachfolgenden romantischen Zeitperiode bis Brahms ist die Bedeutung des Rhythmus als Ausdrucksmittel vernachlässigt worden, zugunsten anderer Ausdruckswerte, die sich in den Vordergrund drängten und als solche der romantischen Kunst ein besonderes Gepräge verliehen. Die rein absolute Kunst Brahms' neigt sich wieder dem klassischen Ideal zu, das selbst dort, wo der Romantiker Brahms zu uns spricht, überall wiederzuerkennen ist.

Zum rhythmischen kommt nun noch das harmonische Moment dazu: Wir sehen an unserem Beispiel die Bestätigung für die oben erwähnte Erscheinung der Durchdringung von Dur und Moll, wir sehen die mit ungeheurer Schwere im Basse eintretende Terz[1] des f moll-Akkordes mit allen Gefühlsmerkmalen des Stimmungsumschlages nach der tragischen Seite hin.

Brahms hat aus der Harmonik neue Werte gezogen, indem er ihre natürliche Ausdruckskraft zu erhöhen wußte. Hier knüpft er nicht an die Klassiker an, er geht vielmehr auf Bach zurück, dessen harmonisches Ausdrucksvermögen das der Klassiker bei weitem übertraf. Wir sind so gewohnt, den Reichtum der Bachschen Klangwelt aus seinem kontrapunktischen Stil zu erklären. Mag auch die Entwicklung seiner Harmonik der unübertroffenen Kunst seiner Linienführung zuzuschreiben sein, so soll man doch nicht vergessen, daß Bach auch Werke geschrieben hat, in denen das Kontrapunktische in den Hintergrund tritt und das Harmonische vorherrscht, und die in klanglicher Hinsicht die wundervollsten Kombinationen darstellen. Meist ist da ein Einfluß des polyphonen Stiles nur in der Bereicherung der Harmonik durch lineare Dissonanzen zu erkennen.

Hier schließt Brahms' Harmonik an. Man vergleiche einmal Bachs b moll-Präludium im ersten Teile des Wohltemperierten Klavieres, eines der wundervollsten Stücke der Klavierliteratur, mit dem Brahmsschen zweiten Intermezzo aus Op. 117. Ich wähle diese beiden Stücke, weil ihnen eine verwandte Stimmung zugrunde liegt und weil sie, abgesehen von der übereinstimmenden Tonart, namentlich darin große Aehnlichkeit haben, daß die unendliche Tiefe und der ergreifende Leidensausdruck fast einzig und allein der Harmonik zuzuschreiben ist, der gegenüber das Melodische eine ganz untergeordnete Rolle spielt.

Ohne auf die Charakteristik dieser Harmonik analytisch näher einzugehen, soll vor allem darauf hingewiesen werden, daß Brahms es war, der den Wert der Bachschen Mollharmonik erkannte und die Durharmonik durch sie bereicherte. Das Wesentliche dieser Harmonik besteht in der Anwendung der dem Mollgebiete entnommenen Bewegungsdissonanzen zur Vertiefung und Verinnerlichung des musikalischen Gehaltes. Solche Dissonanzen sind Vorhalte, Durchgänge und Wechselnoten mit chromatischer Leittontendenz, aus dem natürlichen Charakter des Moll hervorgegangen. Dem reinen Dur gegenüber empfand man die dem Moll entstammenden Elemente als „Dissonanzen", die die konsonante Einheitlichkeit stören und nach Lösung streben. Der ganze Entwicklungsprozeß der Dissonanzen und ihr immer mehr wachsender Einfluß auf die Harmonik der neuesten Zeit erklärt sich aus der Vorliebe für starke und kräftige Gefühlsausdrücke. „Wir sehen, daß ihre Betonung seitens der modernen Musik auf derselben Neigung zu gesteigertem Gefühlsüberschwang beruht, wie die Vorliebe für weitgeschwungene melodische Intervallführung." (Eugen Schmitz.)

So sind auf der Suche nach neuen harmonischen Ausdrucksmöglichkeiten Unmengen neuer Akkorde entstanden, und unter deren Einfluß bildeten sich wieder bestimmte melodische Züge, charakteristisch für die Meister, denen sie angehören. Auch bei Brahms ist die Melodik ganz aus der Neuartigkeit seiner Harmonik geprägt. Ich erwähne hier nur die eigentümliche Verwendung der äolischen Septime, die als ein Prototyp elegischen Melodieausdruckes bei ihm unzählige Male vorkommt.

(Man beachte im letzten Beispiel, welch wundervolle Stimmung aus der Mischung dieser Führung mit dem hellen E dur entsteht!)

Wir sahen die Steigerung des Dur durch das Moll, die Steigerung der Konsonanz durch die Dissonanz, die Steigerung der Erfüllungsgewißheit durch leidverklärte Sehnsucht. In allen Werken Brahms' finden wir diese starke Sehnsucht, und es ist ein Beweis für die ungeheure Tiefe seiner Persönlichkeit, daß er dafür die stärksten Ausdrucksmittel fand. Sie liegen, wie schon erwähnt, einerseits in seiner Harmonik, anderseits in seiner Rhythmik. Daneben spielt auch die Farbe eine wichtige Rolle: Wir denken an die ergreifende Sehnsuchtsklage des Hornes im dritten Satz seiner F dur-Symphonie, an die vielen innigen Melodien, die er den Geigen, Bratschen und Violoncells zu-

Bülow und Brahms.

[1] Uebrigens ein herrliches Beispiel eines „streng verbotenen" Querstandes!

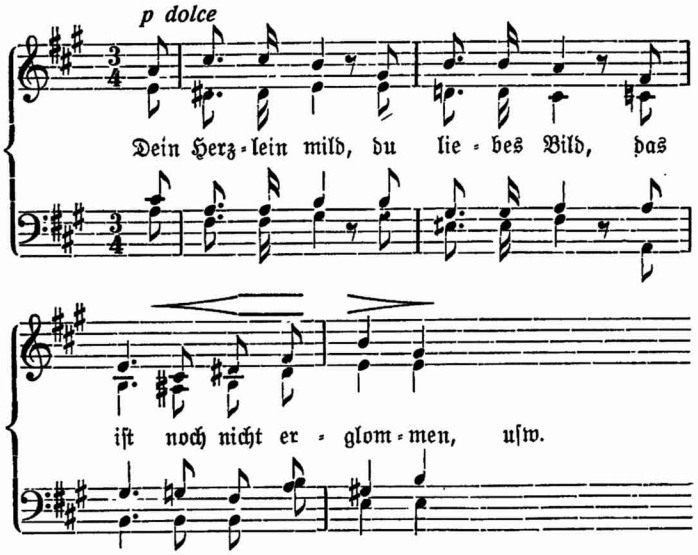
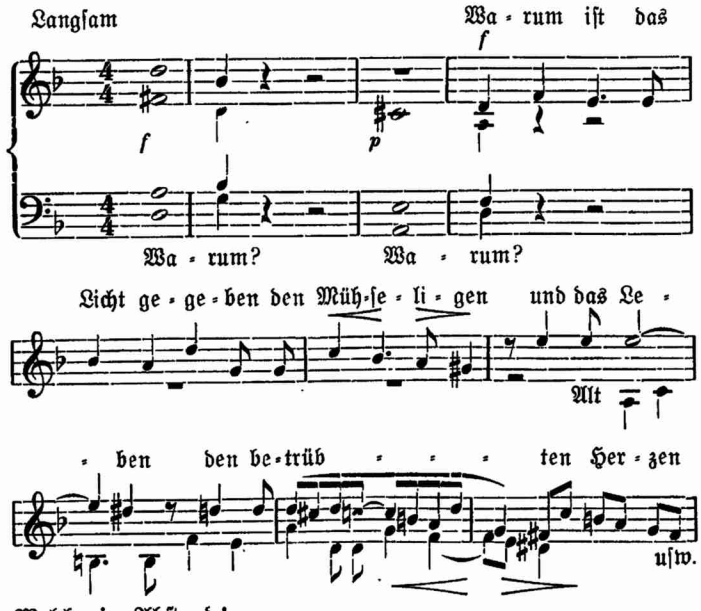
grunde legt, an die wundervollen Kantilenen der Oboen und Klarinetten. Oft scheint ihn die Helligkeit der Geigen zu stören, und so klingt das Lied ihres Leides wie ein stiller, leiser Schmerz mit gedämpftem Klange, wie beispielsweise im Intermezzo seines g moll-Klavierquartettes.

Aber immer ist es dann ein siegreiches Behaupten, ein jubelndes Bejahen zuversichtlicher Erfüllungsgewißheit, das die Lösung nach solchen Stimmungen bringt.

Die Chorlieder von Brahms.

Von Hermann Keller (Stuttgart).

Wir feiern den 25. Todestag des Komponisten, unter dessen Zeichen das ganze öffentliche und private Musikleben der letzten Jahrzehnte in Deutschland gestanden ist, der mit Beethoven zusammen die höchsten Ziffern öffentlicher Aufführungen gehabt hat, dessen Lieder, Kammermusik- und Klavierwerke vom gebildeten Dilettanten noch über die eigentlichen Klassiker geliebt worden sind, dem alle Ehrungen eines ganz großen Meisters im Leben und nach dem Tode zu teil geworden sind, — darf man da einen Jubiläumsaufsatz mit einem Fragezeichen beginnen? Ich muß es tun, ehe ich das mir zugewiesene Spezialgebiet behandle, denn es gilt heute wahrlich nicht mehr (wie neulich noch in der Neuen Zeitschrift für Musik zu lesen stand), für einen immer noch Verkannten einzutreten, sondern im Namen der künstlerischen Wahrheit und im Kampf gegen gedankenlose Ovationssucht nachzuprüfen, ob dieser Ruhmestitel heute noch zu Recht besteht? Durch Erziehung und vielleicht Veranlagung dazu geleitet, stand ich ein Jahrzehnt lang unter dem Banne der Schönheiten Brahmsscher Musik, wie nur irgend jemand, — heute erkenne ich rückschauend, daß das einschneidendste Ereignis meiner musikalischen Entwicklung der letzten acht Jahre die Lösung dieses Verhältnisses war. Diese Abkehr von Brahms heißt nicht Ablehnung seiner Musik — im Gegenteil: die musikalische Sauberkeit und Durcharbeitung bis ins kleinste Detail muß jeden Musiker zur Bewunderung zwingen —, wohl aber des Empfindungskreises, aus dem diese Musik stammt. Es ist eine wirtschaftlich und politisch glänzende Zeit gewesen, die Epoche von 1850 bis zum Weltkrieg, — aber wie gering waren ihre, diesen Gebieten abgewandte Kräfte, namentlich in Religion und Kunst? Einen einzigen Künstler hat sie hervorgebracht, der darin der tiefsten Empfindung fähig war: Anton Bruckner, — während das schöne „Spiel tönend bewegter Formen" der meisten anderen Komponisten, an dem sich unsere Väter erfreut haben, uns längst fade und leer vorkommt. Man denke an Raff und Rheinberger! Einen beträchtlichen Teil des Brahmsschen Schaffens rechne ich eben zu diesem Empfindungskreis, und nicht ich allein, denn langsam, aber durch keine Pietät mehr aufzuhalten, sinkt das zu hoch gebaute Luftschloß des Brahmsschen Ruhmestempels zur natürlichen Höhe eines anmutigen, geschmackvollen Landhauses zusammen. Den Hauptanziehungspunkt dieser im klassischen Stil gebauten Villa dürfte die reiche Antikensammlung des Besitzers bilden, — ohne Bild gesprochen: was Brahms als einzigen Nachromantiker vor dem völligen Versinken in Vergessenheit bewahren wird, sind die starken altklassischen Bestandteile seiner Musik. So glaube ich, daß sich gegenwärtig eine Verschiebung der Werturteile über Brahmsens Werke vollzieht, daß nämlich diejenigen, in denen der Zeitgeist am stärksten ausgeprägt ist, und die daher auch den Zeitgenossen am meisten gefallen haben, allmählich in den Hintergrund treten vor denjenigen, in denen Brahms sich an Bach, den alten Vokalmeistern und dem alten deutschen Volkslied gebildet hat. So wenig man noch die meisten der Gedichte lesen mag, die Brahms in seinen Liedern komponiert hat (Daumer!), wie mehr als die Hälfte der Lieder Schuberts und Schumanns heute schon in Vergessenheit gekommen sind, aus der sie nie wieder auferstehen werden, so wird dasselbe Schicksal bei Brahms auch gerade diese Gattung treffen, die bis jetzt so vor allen andern geliebt worden ist. Und anderseits: während auf hundert öffentliche und private Darbietungen eines Brahmsschen Liedes noch nicht eine eines Brahmsschen Chors kommt, glaube ich, daß auf diesem Gebiet Brahms noch eine Reihe von Jahrzehnten überdauern wird. „Unsterblichkeit ist ganz schön, wenn man nur immer wüßte, wie lange sie dauern wird", hat er ja selbst sarkastisch von sich gesagt, und ein anderes Mal, als er gefragt wurde, mit welchem Komponisten der Musikgeschichte er sich in Parallele setzen würde, nannte er prophetisch — Cherubini! Auch Cherubini hat ja das Verdienst und das sichert ihm seinen ehrenvollen Platz in der Musikgeschichte, in einer Zeit der Verflachung und Veräußerlichung (Rossini) das Erbe der alten Meister in seinen vokalen Kompositionen (Messen, Requiem) gepflegt zu haben.

Also weniger Lieder, mehr Chöre, wenn man Brahmssche Vokalmusik aufführen will! Für das Weniger an Liedern sorgt die Zeit ganz von selber, für das Mehr an Chören ist aber dem einen oder andern vielleicht eine Uebersicht über das Schaffen des Meisters auf diesem Gebiet willkommen. Auch da gibt es natürlich Beispiele von Lyrik, die nicht tiefer als im Zeitempfinden wurzeln, z. B. Op. 62, Nr. 4:

Und als Gegenbeispiel, durch eine ganze Welt von dieser schwachen Gefühlsseligkeit getrennt, der an Bach gehärtete Anfang der großartigsten Motette, die seit Bach geschrieben worden ist:

Welch ein Abstand! —

In der folgenden Uebersicht sind die Chorwerke mit Orchester nicht berücksichtigt, die übrigen in die drei Abteilungen Frauenchöre, Männerchöre, gemischte Chöre getrennt[1].

[1] Abkürzungen: K. 1—4 = Kalbeck, Johs. Brahms, Band 1—4; B. 1—14 = Brahms, Briefwechsel, Band 1—14.

Frauenchöre:

Op. 12: Ave Maria (vierstimmig), mit kleinem Orchester oder (leicht zu ersetzen) Orgel.

Op. 17: Vier Gesänge (drei- und vierstimmig), mit zwei Hörnern und Harfe (oder nur Klavier).

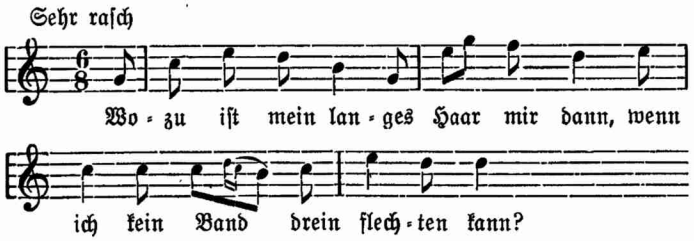
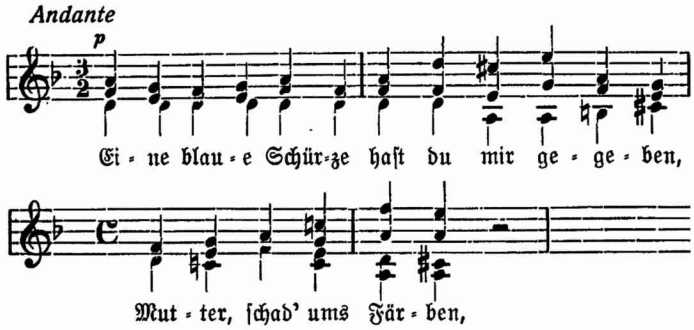
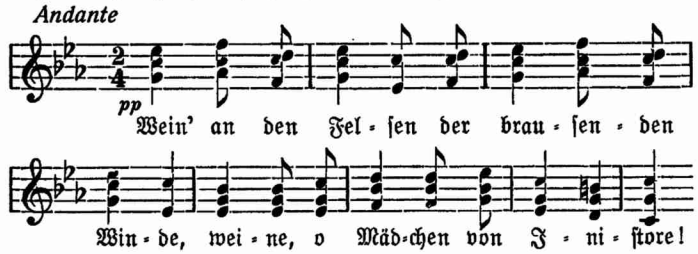
Op. 27: Der 13. Psalm, dreistimmig, mit Orgel (Cranz).

Op. 37: Vier geistliche Chöre (lateinisch), vierstimmig a cappella.

Op. 44: Zwölf Lieder und Romanzen (vierstimmig a cappella, Klavierbegleitung ad libitum).

Op. 113: Dreizehn Kanons für Frauenstimmen (drei- bis sechsstimmig a cappella).

Mit Ausnahme von Op. 17 (Simrock) und 27 alles im Verlag von Rieter-Biedermann, jetzt Peters.

Die Werke für Frauenchor entstammen alle etwa derselben Zeit (auch Op. 113, trotz seiner hohen Opuszahl, reicht dahin zurück) und derselben Gelegenheit: Brahms hat sie 1858—60 in Detmold und Hamburg als junger, angeschwärmter Dirigent eines kleinen Damenchors („Hamburger Frauenchor") geschrieben, und wie wohl er sich da gefühlt hat, davon geben die humorvollen Statuten (K. 1, 426), die er seinem Chor aufsetzte, ein reizendes Zeugnis. Ein noch schöneres gibt Op. 44, in dem der zarte und innige Ton, der Frauenchören am besten ansteht, wunderbar getroffen ist; hinreißend ist das übermütige slawische:

oder das melancholische, volksliedmäßige niederdeutsche:

oder der kunstvolle Kanon in der „Märznacht". Musikalisch vielleicht noch höher stehen die Chöre Op. 17, mit dem berühmten „Gesang auf Fingal" aus Ossian:

Die Instrumentation (zwei Hörner und Harfe) klingt im Konzertsaal leicht spröde, die Gesänge kommen mit Klavier in kleinerem Raum noch besser zur Geltung. Spröde klingt auch der 13. Psalm, während hinter der scheinbaren Sprödigkeit von Op. 37 ein starker Ausdruck der Linien sich verbirgt, — aber da es in den alten Schlüsseln geschrieben ist, kümmert sich fast niemand um dies Opus! Von den Motetten, den Fest- und Gedenksprüchen gilt dasselbe: so sehr ich für Wiederbelebung alter Musik bin, so sehr bin ich gegen Wiederbelebung der alten Schlüssel, von denen namentlich Sopran- und Altschlüssel der wirklichen Stimmlage der Frauenstimmen ja gar nicht entsprechen, — sie tragen heute nur noch zur Verhinderung der Weiterverbreitung wertvoller Musik bei, und die Verlage sollten so bald als möglich moderne Partitur-Ausgaben all dieser Werke herstellen. — Von den Kanons Op. 113 gilt, was Kalbeck so hübsch von Brahms sagt: „Er liebte die schwierigsten Formen der Komposition, und sie liebten ihn wieder". Zur Aufführung eignen sie sich nicht — dafür gehen sie zu schnell vorüber —, aber zum Studium dieser Kunstform wüßte ich kein anregenderes neueres Werk.

Männerchöre

hat Brahms sehr wenige geschrieben, Op. 41: Fünf Chorlieder, 1862 komponiert, 1867 bei Rieter-Biedermann erschienen; als „durchaus unschwer zu singen, natürlich einigermaßen zeitgemäß", bietet er sie Simrock an[1], der aber ablehnt. Ablehnend haben sich auch bis heute die Männerchöre diesem Opus gegenüber verhalten, ebenso gehört eine Aufführung des „Rinaldo" (Op. 50 mit Orchester) zu den Seltenheiten, während die „Rhapsodie aus Goethes Harzreise", Op. 53 (mit Altsolo und Orchester), deren „majestätische Sentimentalität" bekanntlich Johann Christof „nicht ausstehen konnte"[2], zum festen Konzert-Repertoire der größeren Chöre gehört. Die geschickten Bearbeitungen, die Hegar von den Brahmsschen Volksliedern für vierstimmigen Männerchor (und auch für dreistimmigen Frauenchor) gemacht hat, sind hier gleichfalls zu nennen. Auch ein paar Lieder sind für Chor bearbeitet worden (Op. 49,1, Op. 84,4, Op. 97,4 und 6). Das Hauptkontingent stellen aber natürlich die

Werke für gemischten Chor

a) geistliche:

Op. 13: Begräbnisgesang (mit Bläsern oder Orgel) 1858, (Peters).

Op. 22: Marienlieder, vierstimmig, a cappella, 1859 komponiert (Peters).

Op. 29: Zwei fünfstimmige Motetten a cappella (1860).

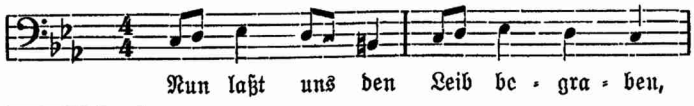
Op. 30: Geistliches Lied „Laß dich nur nichts nicht dauern", vierstimmig mit Orgel.

Op. 74: Zwei Motetten a cappella (1878). 1. Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen (vier- bis sechsstimmig). 2. O Heiland, reiß die Himmel auf (vierstimmig).

Op. 109: Drei Fest- und Gedenksprüche (achtstimmig a cappella (1888).

Op. 110: Drei Motetten, vier- und achtstimmig a cappella (1889). (Von Op. 29 ab: Simrock.)

Unter den hier angeführten Werken befinden sich die wertvollsten, kunstvollsten, schwierigsten — und (aus all diesen Gründen vielleicht!) am wenigsten aufgeführten Vokalwerke von Brahms. Nach der langen Pause von 18 Jahren zwischen Op. 30 und 74 zeigt Brahms in diesem und den folgenden Werken eine durch unablässiges Studium der alten Meister, voran der Bachschen Motetten, errungene musikalische Meisterschaft über den Chorsatz, die uns vergessen läßt, daß auch da, namentlich in Op. 109, die intuitive Inspiration meist nicht auf der Höhe des gewaltigen rein musikalischen Könnens steht. Am berühmtesten (und mit Recht) ist Op. 74 Nr. 1 geworden; die Nachbarmotette reicht nicht von weitem an sie heran. Brahms, der sonst sehr zurückhaltend über seine Werke spricht, bietet sie Simrock mit den launigen Worten an[3]: „Ich denke wohl zwei ganz überaus vortreffliche — herrliche — Motetten herauszugeben. Wollen Sie die etwa riskieren? Da es immerhin arme geistliche Geschöpfe sind, so denke ich mir, 500 Taler sollten sie sich als Almosen erbetteln. Sie sind (ich denke: besser als sonstiges derartiges von mir) aber auch recht praktisch und wirkungsvoll" usf.

Aber auch die frühen Werke möge man nicht vergessen: den Begräbnisgesang, mit seiner fast an Shakespeare gemahnenden schauerlichen Totengräberstimmung[4], ein Werk, das mir noch heute tiefen Eindruck macht:

[1] B. 9, 52.
[2] Romain Rolland, Johann Christof I, 646.
[3] B. 10, 79. [4] K. 1, 393.

oder das (freilich viel schwächere) Flemingsche Lied Op. 30, oder die fast nie gesungenen Motetten Op. 29!

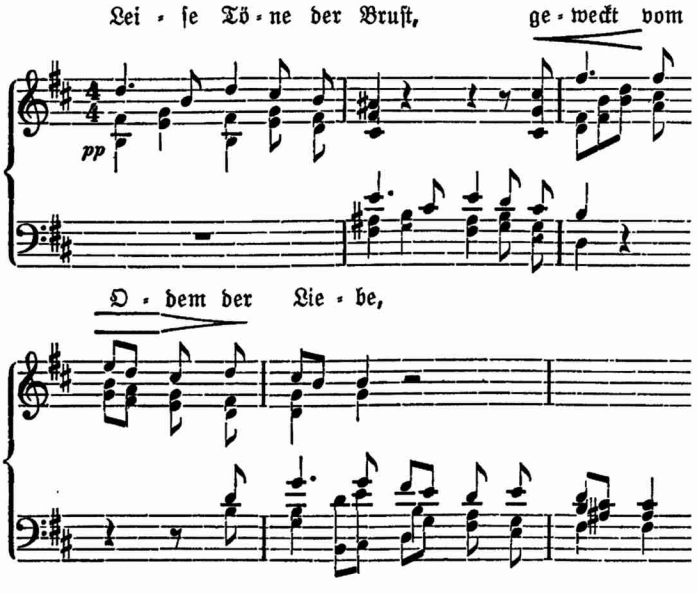
Viel bekannter sind

b) die weltlichen Chorlieder.

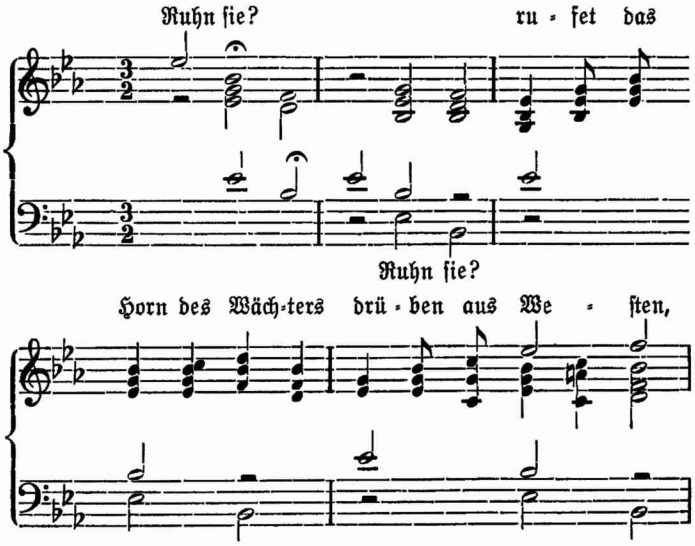
Es sind folgende:

Op. 31: Drei Quartette mit Klavier, 1863 (Simrock).
Op. 42: Drei Gesänge für sechsstimmigen Chor a cappella, 1859 (Peters).
Op. 52: Liebeslieder-walzer mit vierhändiger Klavierbegleitung, 1868.
Op. 65: Liebeslieder-walzer. Neue Folge, 1874.
Op. 62: Sieben Lieder für gemischten Chor (z. T. im Peters-schen Volksliederbuch enthalten).
Op. 64: Drei Quartette mit Klavierbegleitung, 1867 u. 1874 (Peters).
Op. 92: Vier Quartette mit Klavierbegleitung, 1877 u. 1885.
Op. 93a: Lieder und Romanzen für vierstimmigen gemischten Chor a cappella, 1883.
Op. 93b: Tafellied, sechsstimmig (mit Klavier).
Op. 103: Zigeunerlieder für vier Singst. u. Klavier, 1887.
Op. 104: Fünf Chöre a cappella, vier- bis sechsstimmig, 1888.
Op. 112: Sechs Quartette mit Klavier, 1891 (Peters).

(Außer Op. 42, 64 u. 112 alles bei Simrock.)

Wie ungleich im Ausdruck und nach ihrem Wert sind die Werke dieser Reihe! Stellen wir zunächst die für Solostimmen gedachten, und daher vorzüglich zur Hausmusik geeigneten Lieder für sich: die früher über alles beliebten Liebeslieder-walzer Op. 52 mit dem schwächeren, zweiten Aufguß Op. 65, und den unglaublichen Versen Daumers, die knapp an der Grenze parodistischer Auffassung stehen, und nur durch die liebenswürdige Gemütlichkeit der Musik erträglich werden; die Zigeunerquartette Op. 103, die man fast nur noch in der von Brahms selbst besorgten Ausgabe für Alt und Klavier kennt, und denen ich die vier Zigeunerlieder in Op. 112 vorziehe, ohne aber diese ganze Musik sehr hoch zu stellen; die übrigen drei Hefte Gesangsquartette (Op. 31, 64, 92), in denen sehr Schönes (die herrliche Vertonung von Schiller „Der Abend"!) neben weniger Gelungenem und ganz Schwachem („Heimat") steht; Op. 93 als Gelegenheitswerk für die Crefelder Freunde, — so bleiben nur noch die drei Hefte Op. 42, 62 und 104 als eigentliche Chorlieder. Op. 62 sucht und trifft den Volkston oft recht glücklich, z. B. in Nr. 2 „Spazieren wollt' ich reiten", Op. 42 ist anspruchsvoller, schon durch seinen sechsstimmigen Chorsatz; auch hier ist Ossian vertreten, aber mit einer schwächeren Komposition („Darthulas Grabgesang"); „Vineta" (Nr. 2) hat eine gewisse Beliebtheit erlangt, das wertvollste aber ist das selten gesungene Brentanosche Abendständchen (Nr. 1): „Horch, es klagt die Flöte wieder, und die kühlen Brunnen rauschen". Die Krone der weltlichen Chöre von Brahms aber bildet sein Op. 104, namentlich mit den beiden ersten sechsstimmigen Kompositionen zweier Rückertscher Gedichte (Nachtwache I und II):

Sopran und Tenor antworten sich, die andern Stimmen geben den Untergrund, das Ganze schwebt mit duftiger Leichtigkeit dahin, wie ein leiser Nachtwind in lauer Sommernacht. Noch schöner ist der zweite Chor, auf die herrlichen Worte, die man auf die Gefallenen beziehen könnte, über deren Ruhe ein himmlischer Wächter Wache hält:

Ruhn sie? rufet das Horn des Wächters drüben aus Westen,
Und aus Osten das Horn rufet entgegen: sie ruhn!
Hörst du, zagendes Herz, die flüsternden Stimmen der Engel?
Lösche die Lampe getrost, hülle in Frieden dich ein.

Wie eine Fanfare tönt das Quartenmotiv:

„Und dieses Wunderwerk hat nur einundzwanzig Takte!" ruft Heinrich Schenker in einer begeisterten Kritik dieser Chöre aus [1].

Hier ist eine Vereinigung der romantischen Stimmungselemente mit madrigalartiger Behandlung der Singstimmen erreicht, die Brahms sonst nur in geistlichen Werken in ähnlicher Weise gelungen ist. Daß trotz unserer hochgespannten, und wie ich fürchte, zu hoch gespannten Brahms-Pflege diese Werke selten zu hören sind, hängt mit den besonderen Verhältnissen unseres Konzertlebens zusammen, die den a cappella-Gesang in eine bescheidene Ecke gedrängt haben, während den Hauptraum die abendfüllenden Chorwerke in Anspruch nehmen. Vielleicht bedarf es aber nur einer Anregung, daß man gerade im Brahms-Jahr sich dieser wertvollen Literatur wieder mehr erinnert, und vielbeschäftigten Musikern darüber eine Uebersicht zu geben, ist der bescheidene Zweck dieser Zeilen gewesen.

Brahms und Wagner.

Von Alfred Weidemann (Berlin).

Wenn in den folgenden Zeilen von dem Verhältnis Brahms' zu Wagner die Rede sein soll, so ist damit nicht beabsichtigt, die oft zitierten und besprochenen Angriffe Wagners gegen seinen Zeitgenossen aufs neue wieder hervorzusuchen; aus Wagners Schriften sind sie ja auch hinreichend bekannt. Sie gehören zu jenen Unbegreiflichkeiten des Menschen Wagner, denen wir in seinem Leben mehrfach begegnen und die wir bei einem Großen so gern missen würden. Weniger bekannt ist dagegen, wie Brahms über Wagner dachte; nur hiervon soll daher die vorliegende Arbeit handeln. Wollen wir Wagners Verhalten zu verstehen suchen, so werden wir uns sagen müssen, daß die so erbitterte Stimmung Wagners gegen Brahms, die ihn leider mehrfach zu heftigen und unschönen Worten gegen diesen hinriß, eine menschlich begreifliche Reaktion gegen eine gewisse sich ihm gegenüber maßlos feindlich, ja gehässig verhaltende Kritik war, hinter der er eine mit Brahms verbündete Gegenpartei vermutete. Hatte dieser doch seinen Wohnsitz in Wien, derselben Stadt,

[1] K. 4, 143.

in der Wagners gefährlicher Hauptgegner Hanslick wirkte und die größte der Wagner feindlich gesinnten Parteien sich unter dessen Einfluß gebildet hatte. Es kommt hinzu, daß Brahms mit diesem heftigen Feinde Wagners schon seit Ende der sechziger Jahre ein enges Freundschaftsverhältnis verband, was jedenfalls nur dazu angetan war, Wagner in seiner Meinung von Brahms' Stellung gegenüber seiner Kunst zu bestärken. In der Annahme, daß Brahms einer der Führer dieser Gegenpartei sei, wurde Wagner durch ergebene Freunde und fanatische Anhänger noch bekräftigt. Trotzdem bleibt jedoch die Form der öffentlichen Angriffe Wagners gegen Brahms, angesichts der Persönlichkeit Wagners, zurückhaltend ausgedrückt, etwas Unbegreifliches. Mit seinen Angriffen wollte Wagner den Künstler in Brahms treffen; einen Unbedeutenden aber hält man keiner Feindschaft für würdig: Wagner empfand vor dem Musiker Brahms insgeheim Respekt. An einer Episode, die später geschildert werden wird, läßt sich dies zufällig deutlich erkennen. Es ist deshalb sehr zu bedauern, daß wir mit einer einzigen, ebenfalls später zu erwähnenden, Ausnahme keine unvoreingenommenen, durch parteilichen Haß nicht getrübte Urteile Wagners über Brahms' Musik besitzen. In dieser Beziehung sind wir bei Brahms glücklicherweise weit besser daran: Brahms hat sich häufig Freunden und Bekannten gegenüber offen über die Kunst Wagners ausgesprochen. Hierdurch wird es möglich, die in weiteren Kreisen noch immer vielfach verbreitete Legende zu entkräften, daß Brahms sich in musikalischer Beziehung als Antipoden Wagners gefühlt und dem Wagnerschen Schaffen gegenüber prinzipiell ablehnend verhalten habe. In dem Bestreben, hier Aufklärung zu schaffen und Brahms' Ansicht über Wagners Kunst der Wahrheit gemäß festzustellen, werden wir, wie soeben bereits angedeutet, durch eine Anzahl namhafter Zeugen, denen wir wichtige Aeußerungen über Brahms' Stellung zu Wagner verdanken, nicht unwesentlich unterstützt.

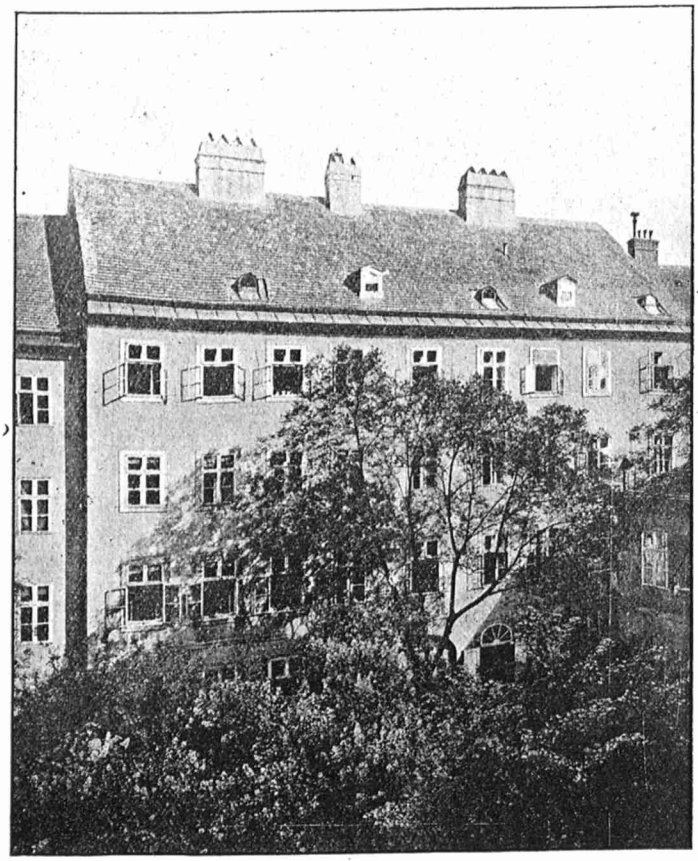
Die erste, freilich indirekte und von ihm ungewollte Berührung, die Brahms mit Wagner hatte, war die durch das Manifest von 1860 hervorgerufene, jene bekannte unglückselige Protesterklärung konservativ gesinnter Musiker gegen die „neudeutsche" Musik. Dieses Manifest, das sich gegen die in der Neuen Zeitschrift für Musik geäußerte Meinung wandte, daß die „ernster strebenden Musiker" mit der von der genannten Zeitschrift vertretenen neudeutschen Richtung übereinstimmten, und das erklärte, die Produkte der Führer und Schüler dieser neudeutschen Schule „als dem innersten Wesen der Musik zuwider nur beklagen und verdammen zu können", war bestimmt, von einer größeren Anzahl bedeutender Musiker unterzeichnet und veröffentlicht zu werden. Bevor jedoch die Unterschriften alle gesammelt waren und man den genauen Text endgültig vereinbart hatte, kam die Erklärung durch eine Indiskretion in einer Berliner Zeitung vorzeitig an die Oeffentlichkeit, und zwar nur mit den Unterschriften Brahms', Joachims und zweier anderer Musiker versehen. Dieser unkluge, überhebliche und der Tatsache des ewigen Wandels der Kunst gegenüber recht dilettantisch und beschränkt anmutende Protest, dessen Veröffentlichung nach nochmaliger eingehender Besprechung der Beteiligten vielleicht unterblieben wäre, richtete sich in erster Linie gegen Liszt und seine komponierende Gefolgschaft, keineswegs aber sollte er sich gegen Wagner wenden, denn Brahms schreibt in dieser Beziehung an Joachim: „Wie wir schreiben und abfertigen, kann man nur Lisztsche Sudeleien abfertigen. . . . Ich wünschte hauptsächlich, wir könnten den Namen Liszt anbringen, damit man uns nicht Verstocktheit gegen Wagner usw. vorwerfen kann," und ferner: „Bei unserer Abwehr kann niemand an Wagner denken." Der Kampfruf rief im Lager der neudeutschen Richtung große Erregung hervor und Brahms sowie Joachim galten von nun an bei den Neudeutschen für verfemt. Man muß es wohl der Jugend Brahms' zugute halten, wenn er, vielleicht gereizt durch die kurz zuvor erfolgte lärmende Ablehnung seines d moll-Klavierkonzerts in Leipzig, die er auf die Agitation der Anhänger der neudeutschen Richtung zurückführte, seinen Namen unter die Erklärung setzte. Er zog fürderhin nie mehr gegen „Prinzipien" zu Felde, sondern verwandte seine ganze Kraft auf das eigene Schaffen.

Trotzdem sollten nicht lange darauf Brahms und Wagner sich einmal persönlich näher kommen, und zwar in Wien, wohin sich Brahms fast zur selben Zeit wie Wagner begeben hatte. Wagner war im Herbst 1862 nach Wien gekommen, um an der Hofoper seinen neuen „Tristan" einzustudieren. Der junge Brahms scheint damals ein sehr reges Interesse für Wagner gehabt zu haben, war er doch auch, wie wir soeben von ihm versichern hörten, keineswegs gegen dessen Kunst voreingenommen, und Wagner, der um zwanzig Jahre älter war, ein reifer Mann und gefeierter Künstler. Die gewaltige Anziehungskraft, die Wagners Kunst gerade auf so viele jüngere Musiker ausübte, scheint auch auf den bereits bekannten und angesehenen Brahms nicht wirkungslos geblieben zu sein. Die beabsichtigte Aufführung des „Tristan", zu der zahllose Proben abgehalten wurden, blieb nicht ohne Einfluß auf das musikalische Wien. Als Wagners Freunde Cornelius und Tausig das Werk eingehend studierten, war Brahms stets ein eifriger Zuhörer, und als Wagner seine großen Wiener Konzerte im Dezember 1862 vorbereitete, in denen er u. a. Bruchstücke aus noch nicht aufgeführten Werken, wie den Meistersingern, dem Rheingold, der Walküre und Tristan dirigierte, erbot sich der dreißigjährige Brahms sogar, neben anderen Musikern, zum Ausschreiben von Orchesterstimmen der in diesem Konzert zum Vortrag gelangenden Wagnerschen Stücke. Wir haben hierüber von Wagner selber einen Bericht in seiner Autobiographie „Mein Leben". Er schreibt dort: „Für das Erste galt es nun, die Orchesterstimmen der Stücke auszuschreiben, welche ich aus meinen Partituren für dieses Konzert herausschnitt. . . . Mit einigen Hilfsschreibern machten sich jetzt Cornelius und Tausig an die Arbeit, welche, der nötigen musikalischen Korrektheit wegen, nur von vertrauten Partiturlesern auszuführen war. . . . Nun meldete mir Tausig auch Brahms an, den er mir als einen ‚sehr guten Burschen' empfahl, welcher, so berühmt er auch selbst schon sei, gern einen Teil ihrer Arbeit übernehmen wollte. Dieser erhielt ein Bruchstück der Meistersinger zugeteilt. Wirklich benahm sich auch Brahms bescheiden und gutartig; nur zeigte er wenig Leben, so daß er in unseren Zusammenkünften oft kaum bemerkt wurde." Diese Worte über Brahms erinnern in ihrem gönnerhaften, herablassenden, ja spöttischen Tone

Brahms im Bibliothekzimmer von Victor v. Miller.

an so manches andere Urteil Wagners über bedeutende Zeitgenossen, so besonders an jenes, gleichfalls in der Autobiographie enthaltene, geradezu verwunderliche über den mit ihm befreundeten Gottfried Keller. Die Bemerkung Wagners von „Zusammenkünften" wird später ihre Erklärung finden.

Das erste Konzert Wagners, dem in den nächsten Tagen noch zwei weitere folgten, fand am 26. Dezember statt. Brahms besuchte alle drei Konzerte; über das dritte erzählt Weißheimer von Brahms: „Neben mir in der Loge saß Joh. Brahms, den ich bei Cornelius kennen gelernt; er blieb während des ganzen Konzertes kühl und zurückhaltend. Als ich ihn nach der hinreißenden Wiedergabe der Faust-Ouvertüre durch Zeichen zum Mitapplaudieren animierte, sagte er: „Ach, Herr Weißheimer, Sie zerreißen sich ja Ihre weißen Glacéhandschuhe." Dieses Verhalten Brahms' braucht jedoch keineswegs als ein Zeichen seines Mißfallens gedeutet zu



Das Brahmssche Wohnhaus in der Karlsgasse zu Wien.

werden; es lag eben nicht in Brahms' Charakter, sich laut enthusiastisch zu geben und bei Weißheimers applaudierendem Eifer regte sich wohl seine sarkastische Ader. Wie er in Wirklichkeit gerade über die Faust-Ouvertüre dachte, wird später erwähnt werden. Auch Brahms wirkte übrigens in diesen Tagen, Anfang Januar, in einem Konzert mit und hier befand sich Wagner unter den Zuhörern. Brahms spielte an diesem Abend seine f moll-Sonate Op. 5. Der Zufall wollte es, daß an demselben Tage, an dem das erste Wagnersche Konzert stattfand, einige Stunden später Brahms' B dur-Sextett in einer Quartett-Soiree zum ersten Male zum Vortrag gelangte. Hanslick aber brachte, wie Brahms' Biograph Kalbeck erzählt, in seiner Besprechung einen Vergleich beider Konzerte, den er für Wagner nicht gerade günstig ausfallen ließ. Es ist daher erklärlich, daß Wagner glaubte, Brahms als Mitunterzeichner des Manifestes von 1860 sei bei dieser Kritik mit Hanslick verbündet gewesen. Dennoch aber sollten Brahms und Wagner nicht lange darauf ihre persönliche Bekanntschaft machen. Kalbeck hat in seiner Brahms-Biographie dieses interessante persönliche Zusammentreffen der beiden Meister anschaulich geschildert. Wir folgen hier seiner ausführlichen Darstellung. Er berichtet zuerst, daß Wagners auch mit Brahms befreundete Anhänger Cornelius und Tausig ihn darüber aufklärten, daß jene Protesterklärung von 1860 nur durch eine Indiskretion bekannt geworden, daß Brahms mit dem Wortlaut durchaus nicht einverstanden und der Protest ferner ja gegen die Schöpfer der „symphonischen Dichtung", besonders gegen Liszt, gerichtet gewesen sei. „Die beiderseitigen Freunde," erzählt Kalbeck, „zu denen sich noch der für Brahms warm eingenommene Primararzt Dr Josef Standhartner als Intimus von Cornelius und Wagner gesellte, dachten etwas Gutes zu tun, als sie auf eine persönliche Begegnung mit Brahms hinarbeiteten. Diese kam im Landhause eines Baron v. Rochow in Penzing bei Schönbrunn am 6. Februar 1864 zustande. . . ." Am 7. Februar schrieb Wagner an Dr. Standhartner: „Liebster Freund! Wohl fürchte ich, daß Du jetzt große Not im eigenen Hause hast. Dennoch bitte ich Dich — und deshalb gerade Dich — sobald Du Zeit und Laune dafür hast, die Verabredung mit Brahms und Tausig wegen eines Abends bei mir treffen zu wollen. Ich würde Dich dann bitten, den beiden Porges[1] und Peter[2] es ebenfalls sagen zu wollen. Jeder Tag ist mir lieb, wenn ich bald einmal einer solchen Zerstreuung teilhaftig werden kann. . . ." Und am Tage des Besuchs schreibt er nochmals: „Guten Morgen, Liebster! Darf ich für heute Abend auf Gäste rechnen? Wenn ja, so hätte ich auch gern die Porgesen dabei." Diese beiden Briefe Wagners wurden, wie Kalbeck mitteilt, zum ersten Male von Gustav Schönaich, dem Stiefsohne Standhartners, veröffentlicht. Dieser nahm auch an jener Abendgesellschaft teil und wir haben darüber von ihm einen interessanten Bericht, der sich gleichfalls bei Kalbeck findet: „Die ganze Gesellschaft war bester Laune und Wagner zeichnete den dreißig[3] Jahre jüngeren Kunstgenossen besonders aus. Er forderte Brahms sogleich auf, zu musizieren, und dieser spielte zunächst einige Stücke von Seb. Bach, unter diesen die damals von ihm gerne produzierte Orgel-Tokkata in F dur. Dann spielte er auf ausdrücklichen Wunsch Wagners seine Variationen über ein Thema von Händel, deren Lob jener bereits durch uns vernommen hatte. Sein Spiel trug an diesem Abend jenen genialen, großartig plastischen Charakter, der am meisten dann hervortrat, wenn Brahms unter Musikern oder in einem ihm sympathischen Privatzirkel spielte und der sich vor der großen Oeffentlichkeit, die ihn stets mit Unbehagen erfüllte, nur abgeschwächt zeigte. Es ist mir noch in frischester Erinnerung, mit welch ungeheuchelter Wärme Wagner, dem das Lob eines Werkes, das ihm nicht zusagte, zu jeder Zeit unmöglich war, den jungen Komponisten mit Anerkennung überschüttete, und wie überzeugend er über alle Details der Komposition sprach. ‚Man sieht,' sagte er zum Schlusse, ‚was sich in den alten Formen noch leisten läßt, wenn einer kommt, der versteht, sie zu behandeln.' Das sehr gute Verhältnis der beiden Männer, welche sich in ihren Zielen kaum berührten, wäre niemals gestört worden, wenn der sinnlose Parteieifer gewisser Anhänger nicht beide zueinander in eine schiefe Stellung gebracht hätte." Diese letztere Bemerkung kann man nur unterschreiben, wenngleich es sehr zu bezweifeln ist, ob die Bekanntschaft der beiden Männer bei Wagners Charakteranlage zu einer wirklichen Freundschaft geführt hätte. Die geringen persönlichen Beziehungen Beider währten jedoch ohnehin nicht lange, da Wagner schon im März desselben Jahres, 1864, Wien verließ. Brahms aber zeigte auch fernerhin stets Interesse für alles, was Wagner betraf. Der mit Brahms befreundete Friedr. Hegar, der bereits damals Kapellmeister an der Tonhalle in Zürich war und dort manches Werk des Meisters zur Aufführung brachte, erzählt in dieser Beziehung manches Bemerkenswerte von Brahms; A. Steiner hat es uns in seiner Schrift über Brahms mitgeteilt[4]. Brahms, der 1866 auf längere Zeit nach Zürich kam, verkehrte auch häufig im Hause Wesendonk „und legte ein lebendiges Interesse an den Tag

[1] Der bekannte Wagner-Apostel Heinrich Porges und seine Gattin.
[2] Peter Cornelius.
[3] ein Versehen Schönaichs; Brahms war nur zwanzig jünger als Wagner.
[4] Neujahrsblätter der Züricher Musikgesellschaft 1899.

für alles, was man dort über Wagner erfahren konnte. Frau W. besaß die ersten Skizzen zu Tristan und Isolde und eine Klaviersonate im Manuskript; Herr W. die von Wagners eigener Hand geschriebene Partitur zum Rheingold. Diese Sachen betrachtete Brahms mit einer gewissen Ehrfurcht, wie er denn damals immer mit großem Respekt von Wagner sprach."

In der angeführten Stelle seiner Selbstbiographie erwähnt Wagner sein Zusammentreffen mit Brahms in Penzing mit keiner Silbe; er spricht nur summarisch von „Zusammenkünften". Es scheint demnach, daß die beiden Musiker mehrfach zusammen gewesen sind. Daß sich Wagner dieser Begegnung aber auch noch später, noch nach der Abfassung seiner Selbstbiographie, recht gut erinnerte, zeigt ihre Erwähnung in seiner 1869 veröffentlichten Schrift „Ueber das Dirigieren", wo er in nicht gerade liebenswürdigem Tone auf das Schaffen Brahms' zu sprechen kommt und anfangs berichtet: „Herr Johannes Brahms war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernsten Variationen von sich vorzuspielen, aus dem ich ersah, daß er keinen Spaß versteht, und welches mich ganz vortrefflich dünkte."

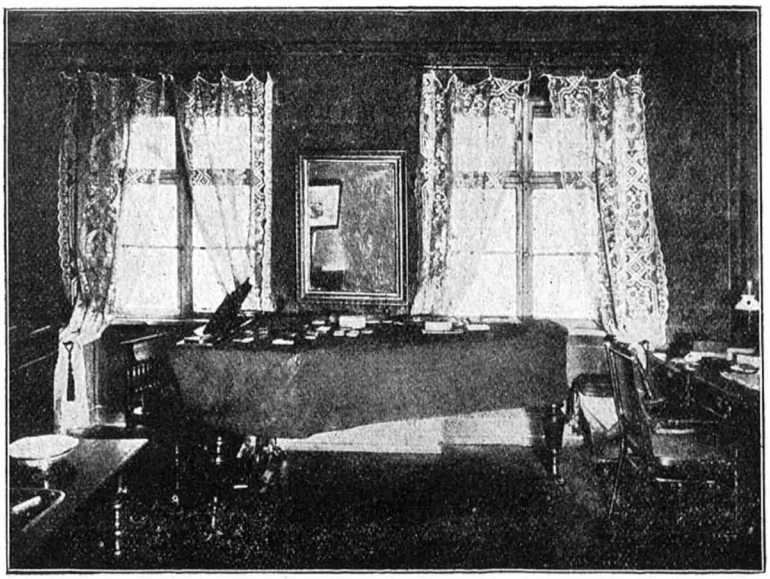
Es ist als bemerkenswert hervorzuheben, daß Brahms, ungeachtet solcher Befehdungen von seiten Wagners, im Sommer 1870 nach München fuhr, um die dort auf Befehl des Königs, aber gegen den Wunsch ihres Schöpfers, stattfindenden Aufführungen der Walküre zu hören; man ersieht hieraus, wie groß sein Interesse für das Schaffen Wagners war. Sein Biograph Kalbeck, der Wagner gegenüber gewiß nicht parteilos ist, berichtet, daß sich Brahms trotz der Angriffe Wagners „seine Freude nicht verderben ließ, die er an den vielen hervorragenden Schönheiten der Walküre fand" und aus seiner Meinung besonders denen gegenüber, die Wagner herabzusetzen versuchten, kein Hehl machte.

Persönlich sollten sich die beiden Meister seit ihrer Berührung in Wien nicht wieder begegnen; Wagners Verhalten seitdem war ja auch wenig geeignet, in Brahms Freundschaftsgefühle für seine Person zu erwecken. Waren schon die, hier nur angedeuteten, Angriffe Wagners gegen Brahms in seiner Schrift „Ueber das Dirigieren" nicht dazu angetan, so kam einige Jahre später, 1875, eine weitere peinliche Angelegenheit hinzu.

Wagner verlangte im Juni dieses Jahres in einem nachdrücklichen Schreiben von Brahms sein Originalmanuskript der von ihm für die Pariser Aufführung des Tannhäuser von 1861 nachkomponierten Ballettszene, des sogen. „Bacchanals", zurück. Zur Erklärung dieses Briefes ist die Wiedergabe der Vorgeschichte unerläßlich. Die offiziellen Biographen der beiden Meister, Glasenapp und Kalbeck, weichen in ihrer Darstellung der Angelegenheit dermaßen voneinander ab, daß es unmöglich ist, in allen Punkten den wahren Sachverhalt zu ergründen. Von diesem Bacchanal existierte neben dem Original noch eine von Cornelius für die Wiener Konzerte im Dezember 1862 und Januar 1863 angefertigte Abschrift; das Original war vorläufig in Cornelius' Händen geblieben, ohne daß es ihm jedoch von Wagner zum Geschenk gemacht worden wäre. Daß das nicht in Betracht kommen kann, erhellt schon daraus, daß die fragliche nachkomponierte Szene noch nicht im Druck erschienen war und Wagner sich daher unmöglich seines Originalmanuskriptes entäußert haben konnte. Trotzdem kam das Manuskript, auf nie aufgeklärte Art, wie Wagners Biograph Glasenapp sagt, in die Hände Tausigs (Kalbeck vermutet dagegen, Wagner habe es diesem geschenkt) und dieser schenkte es dem mit ihm befreundeten Brahms. Die von Cornelius angefertigte Abschrift hatte der junge Musiker Weißheimer nach Wagners fluchtartigem Verlassen Wiens an sich genommen und behalten. Im Jahre 1865 erbat nun Wagner sowohl von Weißheimer die Kopie, als auch durch Cornelius und Frau Cosima v. Bülow von Brahms das Originalmanuskript zurück. Weißheimer sandte dem Meister dann auch auf sein dringendes Verlangen die

Brahms' Musikzimmer in der Karlsgasse (Rückseite).

Kopie wieder zu; wegen des Originals schrieb Cornelius im September des erwähnten Jahres zuerst an Tausig, dann an Brahms. Sein an Tausig gerichteter Brief ist nicht dazu angetan, dem Leser die merkwürdige Schenkungsangelegenheit in klarerem Lichte erscheinen zu lassen; es geht nur so viel daraus hervor, daß Cornelius das Manuskript an Tausig weitergegeben haben muß. Der Brief lautet: „Das ist eine dumme Affäre mit Brahms. Du sollst ihm jene Szene aus Tannhäuser in Wagners Handschrift geschenkt haben? Cosima drang in mich, sie von ihm zurückzuverlangen. Ich habe dies auch brieflich getan, doch hat er mich vornehm keiner Antwort gewürdigt. Schreibe mir bei Gelegenheit, was Du von der Sache weißt, ob Du ihm wirklich das Manuskript gegeben, ob vielleicht Wagner es Dir geschenkt, vergessend, daß er mir es früher gegeben hatte? oder wie?" Da Brahms sich auch weiterhin schweigsam verhielt, wandte sich Frau v. Bülow zur Wiedererlangung der Originalpartitur in mehreren Briefen unmittelbar an Brahms. Auch auf diese Schreiben erfolgte keine Antwort von seiten Brahms', erst nach einiger Zeit schrieb er an Cornelius: „Werter Herr Cornelius! Ich muß durchaus das peinliche Gefühl los werden, mich gegen Sie ganz unverantwortlich unfreundschaftlich benommen zu haben. Besser spät als gar nicht, ja vielleicht besser wieder ein Nein als gar nicht. So bitte ich also herzlich um Verzeihung und entschuldige mich nur ein klein wenig damit, daß es mir seinerzeit auch peinlich gemacht wurde, gerade Ihnen in der bewußten Angelegenheit schreiben zu sollen. Sie wissen jedenfalls, daß ich, eben das Wagnersche Manuskript betreffend, außer Ihrem eben auch mehrere

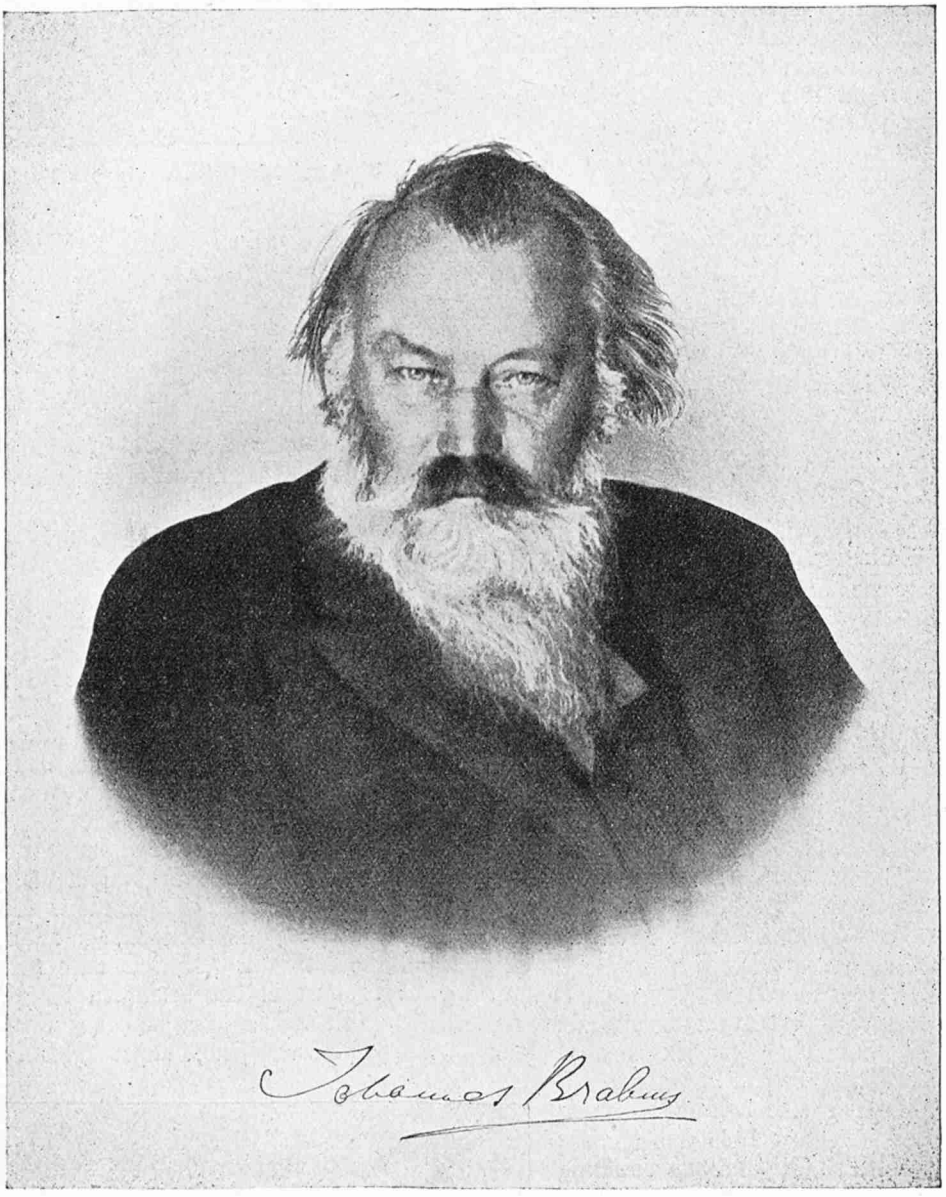


Brahms' Musikzimmer in der Karlsgasse (Vorderseite).

Briefe von Frau v. Bülow bekam. Nun zählt jeder dieser Briefe in so auffallender Weise neue Gründe der Herausgabe auf, daß ich schließlich die unangenehme Empfindung hatte, man wünsche eben nur das Manuskript aus meinen Händen. Kam nun noch die eigene delikate Frage dazu, daß es Tausig verschenkt hatte. Ich an seiner Statt wollte mir's verbitten, Geschenktes auf diese Weise herauszugeben. Die meisten Gründe, weshalb die Handschrift gewünscht wurde, sind nun wohl während der Zeit unmaßgebend geworden; so habe ich also vor allem und recht ernstlich und aufrichtig zu bitten, Sie möchten diese Zeilen als recht viel früher empfangen betrachten, dann, sie überhaupt freundlich anzusehen. Schließlich grüße ich Sie herzlich und wünsche, es möge mir das Manuskript in Frieden gegönnt sein, also Sie bei hoffentlich baldigem Wiedersehen das gewohnte freundliche Gesicht machen. Ihr

J. Brahms."

Die Angelegenheit ruhte nun zehn ganze Jahre, bis Brahms den schon erwähnten Brief Wagners erhielt. Der Meister benötigte nunmehr, im Jahre 1875, das Originalmanuskript dringend zur Herausgabe der Partitur in der neuen Bearbeitung; die ihm seinerzeit von Weißheimer wieder zurückgeschickte Kopie, die Cornelius angefertigt hatte, konnte ihm hierfür nicht genügen, da sie einen großen Strich enthielt. — Durch den ihm befreundeten Mannheimer Musikverleger Heckel hatte er erfahren, daß Brahms nach Mannheim und Heidelberg kommen wollte. Er sandte daraufhin den für Brahms bestimmten Brief an Heckel mit der Bitte, ihn dem Komponisten zukommen zu lassen. Dieser Brief Wagners, der Brahms in Ziegelhausen bei Heidelberg erreichte, lautet:



Johannes Brahms in seinen letzten Lebensjahren.

„Geehrtester Herr Brahms!

Ich ersuche Sie, mein Manuskript der von mir umgearbeiteten zweiten Szene des Tannhäuser, dessen ich zu der Herausgabe einer Neubearbeitung der Partitur bedarf, mir zuzuschicken. Zwar ist mir berichtet worden, daß Sie, vermöge einer Schenkung durch Peter Cornelius an Sie, Eigentumsansprüche an dieses Manuskript erheben, doch glaube ich, dieser Meldung keine Folge geben zu dürfen, da Cornelius, dem ich dieses Manuskript eben nur gelassen, keineswegs geschenkt hatte, unmöglich desselben sich an einen Dritten entäußern konnte, welches nie getan zu haben er mir auf das Teuerste versichert hat.

Vermutlich ist es meinerseits sehr unnötig, Sie an dieses Verhältnis zu erinnern, und es wird keinerlei weiterer Auseinandersetzung bedürfen, Sie zu bestimmen, dieses Manuskript, welches Ihnen nur als Kuriosität von Wert sein kann, während es meinem Sohne als teures Andenken verbleiben könnte, gern und freundlich mir zurückzustellen.

Mit größter Hochachtung

Ihr ergebenster

Bayreuth, 6. Juni 1875. Richard Wagner."

Wie Wagners Biograph Glasenapp erzählt, habe Brahms zunächst auch auf diesen Brief Wagners hin noch „in einer schnörkelhaft gewundenen Gegenäußerung auf seinem eingebildeten Rechtsstandpunkt beharrt" und sich erst auf ein nochmaliges Schreiben von Wagners Gattin zur Rückgabe des Manuskriptes bewegen lassen. Von diesem Brahmsschen Briefe ist dagegen bei Kalbeck nichts erwähnt. Bekannt geworden ist nur das folgende Antwortschreiben Brahms', das sich inhaltlich vollkommen an Wagners Brief anschließt und von einem neuerlichen Schreiben der Gemahlin Wagners nichts verlauten läßt. Es lautet:

„Hochgeehrtester Herr!

Wenn ich gleich sage, daß ich Ihnen das fragliche Manuskript ‚gern und freundlich' zurückstelle, so muß ich mir doch wohl trotzdem erlauben, einige Worte beizufügen.

Ihre Frau Gemahlin ging mich schon vor Jahren um die Rückgabe jenes Manuskriptes an; mich sollte jedoch damals so vielerlei dazu veranlassen, daß ich schließlich nur das eine empfinden konnte: Es sei mir eben der Besitz Ihrer Handschrift nicht gegönnt. Leider muß ich dem Sinne Ihres Briefes wohl Gewalt antun, will ich etwas anderes herauslesen, und damals wie jetzt hätte ich einem einfachen Wunsch von Ihnen jedenfalls lieber das Opfer gebracht.

Ihrem Sohne kann doch — gegenüber der großen Summe Ihrer Arbeiten — der Besitz dieser Szene nicht so wertvoll wie mir, der ich, ohne eigentlich Sammler zu sein, doch gern Handschriften, die mir wert sind, bewahre. „Kuriositäten" sammle ich nicht.

Die Auseinandersetzung über unsere verstorbenen Freunde und den Besitzanspruch, den ich Ihnen zu verdanken meine, mag ich nicht fortsetzen. Jenen möchte doch wohl jedenfalls lieber und leichter gewesen sein, mir einfach die etwaige Uebereilung einzugestehen.

Ich meine fast, mir gegenüber die Verpflichtung zu haben, eingehender Ihrem Schreiben und nachträglich denen Ihrer Frau Gemahlin zu erwidern — doch muß ich wohl fürchten, Mißdeutungen in keinem Fall entgehen zu können, denn, wenn Sie erlauben, das Sprichwort vom Kirschenessen ist wohl nicht leicht besser angewandt als bei unsereinem Ihnen gegenüber. Möglicherweise ist es Ihnen nun ganz angenehm, wenn ich nicht mehr glauben darf, Ihnen etwas geschenkt zu haben. Für diesen Fall nun sage ich, daß, wenn Sie meiner Handschriftensammlung einen Schatz rauben, es mich sehr freuen würde, wenn meine Bibliothek durch eines mehr Ihrer Werke, etwa die Meistersinger, bereichert würde.

Daß Sie Ihre Meinung ändern, darf ich wohl nicht hoffen, und so schreibe ich heute noch nach Wien, um mir die Mappe, welche Ihr

Manuskript enthält, kommen zu lassen. Ich ersuche recht dringend, mir seiner Zeit den Empfang freundlichst durch einige Worte anzeigen zu wollen.

In ausgezeichneter Hochachtung und Verehrung
sehr ergebener
Ziegelhausen b. Heidelberg. Joh. Brahms."

(Fortsetzung folgt in Heft 14 und 15.)

Johannes Brahms.

Skizze von Georg Böttcher (Braunschweig).

Ueber seinem Leben lag die sonnige Tiefe eines strahlenden Herbsttages. Leise Schleier von Wehmut und Melancholie umhüllen sein gesamtes Schaffen. „Er gestaltet nicht aus der Fülle, er dürstet nach der Fülle", sagt Nietzsche von ihm und: „als sein Eigenstes bleibt die Sehnsucht". — Aber es war nicht die verhaltene sehnsüchtige Weichheit eines Robert Schumanns, der sensiblen Romantik überhaupt. Mit der ganzen Inbrunst seines Herzens fühlt er sich in die Vergangenheit ein, strebt er nach dem klassischen Ideal. Immer wieder klagt das Lied auf: „O wüßt' ich doch den Weg zurück" — — — den Weg, der hinwegführt von den Menschen seines Zeitalters.

Als Grundelement seines klassischen Glaubensbekenntnisses betonte er die Form. Er zeigt keine Monumentalität der Gedanken. Sein Herz begattet sich mit den großen und kleinen Schönheiten, die seine Vorgänger ihm zutrugen, durchglutet sie mit neuem eigenem Lichte. Von Beethovens Schreibweise hat er vieles übernommen und weitergeführt. So die Beteiligung aller Instrumente an der Verarbeitung der Themen, die Variationen, Figurationen, aufgelöst in ein immer feineres Filigran.

Die Sprache seiner Instrumentation ist kein modernes Orchesterfeuerwerk. Keine überladenen Mischfarben beschatten die Linien. Mit größtem Kunstbewußtsein, mit strenger Selbstbeherrschung ist jede Note hingeschrieben. Aus dieser Zucht der Polyphonie ist ihm eine Meisterschaft des Satzes erblüht, die selten ist, weil sie eine innere kulturelle Einheit voraussetzt. Er hat nicht die himmelumfassende Gebärde, die das Unnennbare inbrünstig umfassen will, wohl aber jenes dem Romanisch verwandten: den absoluten Willen nach Klarheit, Maß.

Er war kein Elementargeist, aufregend, beunruhigend, entgleitend, der aus Innenfülle die alten Formen sprengte. Die musikalische Idee fließt bei ihm nicht mühelos. Unabläßiges Arbeiten an sich. Seine Musik war Schatzgräberei oft in härtestem Boden. Er faßt die innere Melodie der Dinge und strömt sie aus.

Es war sein Weg zur Meisterschaft: Erschütterung durch Freude, Leid und Liebe. Aus ihnen wurde Weisheit, weil Vollendungsdrang dahinterstand. Weisheit als verklärte Liebe, verklärtes Leid.

An den Meistern und an den Menschen seiner Liebe entzündete er die Strahlenkraft seiner Seele, und schuf Werke, die in sich einen starken Willen tragen als unverlierbares Gut, als goldene Saat, die Ernte werden muß . . . .

Liebe ist Erlebnis. Und die Kunst ist Liebe. Und vielleicht ist dies die letzte Bedeutung der Kunst: Güte erwecken, verborgene Liebe erschließen, die Menschen zueinanderführen.

Die Kunst ist für die Gläubigen.
Sie ist die Religion der Menschheit.

Der anekdotenhafte Brahms.

Von Mathilde v. Leinburg.

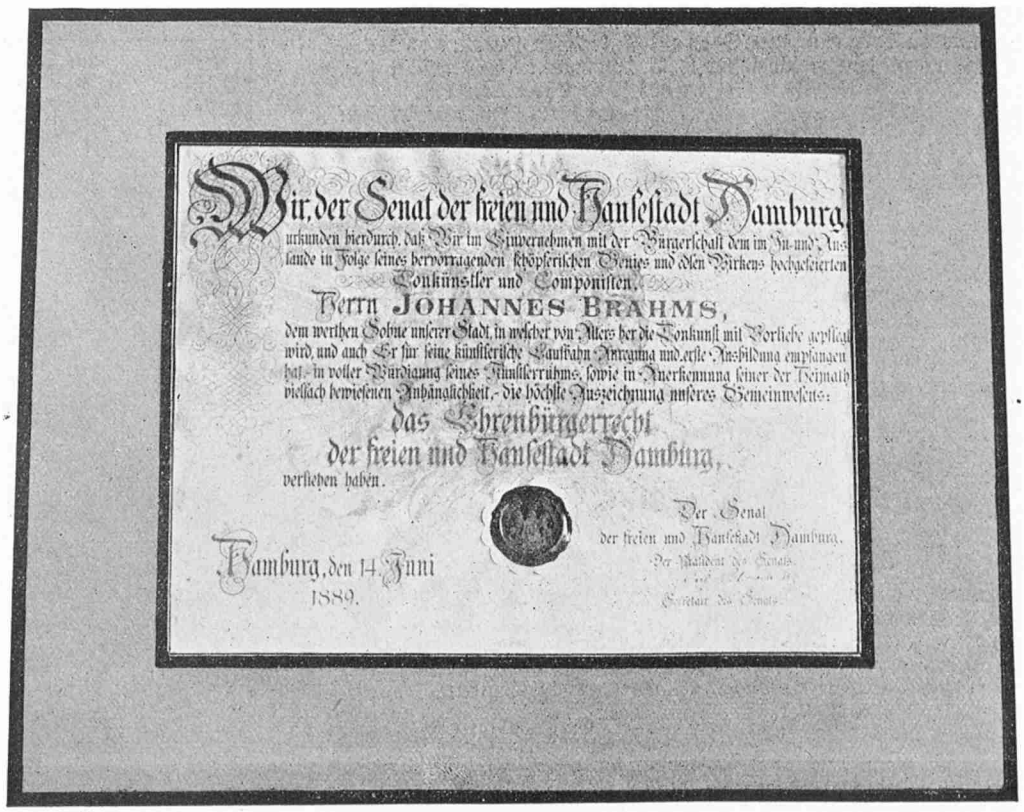
Wie viele Anekdoten schwirren in der Welt herum, die, ein Witzwort irgend eines unbedeutenden Sterblichen, lieber einer berühmten Größe in den Mund gelegt worden sind. Noch viel mehr Anekdoten aber gibt es, die in den verschiedensten Variationen erzählt werden, denn jeder neue Hörer hat sie, teils aus eigener Lust am Fabulieren, teils aus Gedächtnisfehlern, immer wieder anders weitergegeben, so daß schließlich von der Wahrheit überhaupt kaum mehr als das Gerippe übriggeblieben ist. Je weiter natürlich die Zeit zurückliegt, da jene Witzrakete einst aufgestiegen war, desto unrichtiger wird sie uns überliefert. Eine Pflicht ist es daher für diejenigen, die das Glück gehabt haben, noch Zeitgenossen von Johannes Brahms gewesen zu sein, nach Möglichkeit dafür zu sorgen, daß seine lustigen, oft freilich auch ein wenig boshaften Aussprüche unverfälscht auf die Nachwelt übergehen.

Ist irgendwo von der ehrlichen Freundschaft zwischen Brahms und Johann Strauß die Rede, so weiß fast jeder sofort als schlagendsten Beweis anzuführen, wie Brahms seine Hochachtung vor Straußens Kunst auf dem Autographenfächer von des Walzerkönigs Gattin Adele ausgesprochen hat. Er notierte die Anfangstakte des „Schönen Blauen Donauwalzers" und schrieb darunter — — ja was? Jeder sagt es anders: „Leider nicht von mir!", „Leider nicht von Johann Brahms" und anders. In Wirklichkeit schrieb er: „J. Brahms, der dies componirt haben möchte".

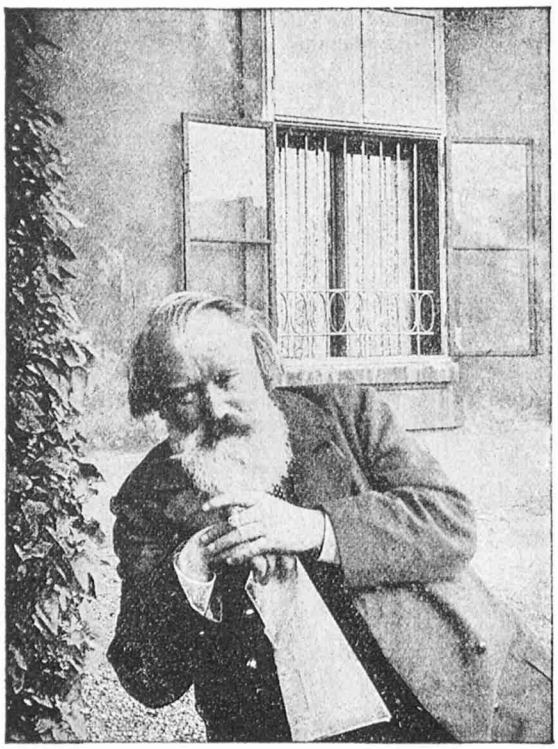
Eine andere, auch populäre, und daher gleichfalls variiert erzählte Anekdote: Brahms war bei einem reichen Weinhändler zu Tische geladen. Als Krönung des Mahles bringt der Gastgeber schließlich seinen kostbarsten Tropfen mit dem Komplimente: „Ja, was Brahms unter den Komponisten, das ist dieser Fünfundsechziger unter den Rheinweinen!" „Ach", schmunzelte der Gefeierte, „dann geben Sie uns doch 'mal 'ne Flasche von — —" er nannte den von ihm am höchsten geschätzten Komponisten.

Nun hat die Mehrzahl der Menschheit die feste Ueberzeugung, daß Beethoven als der oberste aller Musikgötter zu gelten habe, folglich müsse die Anekdote in dem Namen Beethoven gipfeln. Beethoven war es aber nicht, der den ersten Platz in Brahmsens Herzen einnahm, so klein sich auch der allzeit bescheidene Schöpfer der von Bülow die „Zehnte" benannten c moll-Symphonie neben dem Titanen vorkam. Sagte er doch zu seinem Krefelder Freunde Rudolf von der Leyen, als sie einmal gemeinschaftlich zu einer Hauptprobe eines seiner Werke gingen, und Brahms im Hausgange horchend stehen geblieben war, da soeben schon die Klänge von Beethovens III. Leonoren-Ouvertüre aus dem Konzertsaal herüberdrangen: „Ich habe das Unglück, daß überall wohin ich komme und meine Sachen dirigiere, gerade dieses Werk mit auf dem Programm ist; neben diesem kann aber doch kein anderes mehr bestehen."

Wenn es also nicht Beethoven war, so muß es eben Mozart gewesen sein. Zahlreiche Zeitungen haben diese Anekdote deshalb mit


Wir, der Senat der freien und Hansestadt Hamburg,
urkunden hierdurch, daß Wir im Einvernehmen mit der Bürgerschaft dem im In- und Auslande in Folge seines hervorragenden schöpferischen Genies und edlen Wirkens hochgefeierten
Tonkünstler und Componisten,
Herrn JOHANNES BRAHMS,
dem werthen Sohne unserer Stadt, in welcher von Alters her die Tonkunst mit Vorliebe geübt wird, und auch Er für seine künstlerische Laufbahn Anregung und erste Ausbildung empfangen hat, in voller Würdigung seines Künstlerruhms, sowie in Anerkennung seiner der Heimath vielfach bewiesenen Anhänglichkeit, die höchste Auszeichnung unseres Gemeinwesens:
das Ehrenbürgerrecht
der freien und Hansestadt Hamburg,
verliehen haben.
Der Senat
der freien und Hansestadt Hamburg.
Der Präsident des Senats.
Secretair des Senats.
Hamburg, den 14. Juni
1889.

Ehrenbürgerbrief der Stadt Hamburg.



Johannes Brahms.
Letzte Aufnahme im Juni 1896. Aus der Sammlung „Brahms-Bildnisse“ von Marta Fellinger. Mit freundl. Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mozart berichtet. Man weiß doch, wie Brahms für Mozart schwärmte! Wenn Brahms einem Besuche wohlwollte, so zeigte er ihm, als sein wertvollstes Besitztum, seine Mozartautographen. „Seine blauen Augen leuchteten vor Erregung und Vergnügen, als er mich auf den Unterschied der Tinte und andere Eigentümlichkeiten der Handschrift aufmerksam machte, und er liebkoste die teuren Blätter mit der Hand, ehe er sie in den Umschlag zurückschob.“ (Kalbeck.) Brahmsens Lieblingsoper war und blieb zeitlebens „Figaros Hochzeit“, und voll Feuer setzte er sich für das Engagement Gustav Mahlers an der Wiener Hofoper ein, rein deswegen, weil er ihn kurz vorher in Budapest gerade diese Oper so wundervoll dirigieren gehört hatte. Dennoch war es nicht Mozart, den Brahms am allerhöchsten einschätzte — sein Abgott war Johann Sebastian Bach. Der zur Anekdote gewordene, wahre Ausspruch lautete daher: „Ach, dann geben Sie uns doch mal 'ne Flasche von dem alten B a c h!“

Auch seinen lebenden Freunden gegenüber kargte Brahms nicht mit Verehrung. Als er auf einer Reise in Italien in der Kirche San Agostino in Cremona eine Statue des heiligen Joachim entdeckte, scherzte er zu seinem Begleiter J. V. Widmann: „Das gehört sich, daß Joachim in der alten Geigenstadt seine Ehrensäule hat!“

So bescheiden Brahms war und so hoch er seine musikalischen Lieblinge über sich stellte, so konnte er es doch nicht vertragen, wenn man an seinen Werken herumnörgelte. Ein besser ungenannter, a u c h komponierender Herr L. war gerade mit Brahms zusammen, als einmal dessen Erste Symphonie im Gewandhaus zu Leipzig gespielt wurde. „Merkwürdig, Herr Doktor, ist es doch, daß in dem großen C dur Thema des letzten Satzes die Aehnlichkeit mit „Freude, schöner Götterfunken!“ so auffällt!“ „Ja wohl“, grollte Brahms, „aber merkwürdiger noch, daß jeder Esel das auch gleich heraushört!“

Gleichfalls etwas scharf, nur weniger grob, verfuhr Brahms gegen seinen Verehrer Hugo Riemann, der seine Geduld eben einmal hart auf die Probe gestellt hatte, indem er ihn, in der Absicht, seine Symphonien zu analysieren, gar zu gründlich ausforschen wollte, was sich der Meister denn selber bei der Komposition eigentlich vorgestellt habe. „Ich dachte, S i e wollten etwas darüber schreiben?“ spöttelte der Gegner der Programmusik. Ein andermal, als Riemann bei der Generalprobe zur Erstaufführung der „Fest- und Gedenksprüche“ zu bemerken wagte: „Das hatte ich mir aber anders gedacht,“ bekam er den Hieb: „So, dann müssen Sie's eben einmal selber komponieren!“

Sehr erheiternd war es, wie Brahms und Bruckner sich kennen lernten. Die beiden Häupter des Wiener Musiklebens waren ja durch den unschönen Kampf, den die für sie sich erhitzenden Parteien führten, so gegeneinander eingenommen worden, daß jeder selbstverständlich im andern alles eher als einen Freund vermutete. Ein Beispiel von diesem Treiben erzählt der Wiener Bratschist Sigmund Bachrich in seinen Erinnerungen:

„Man kann sich leicht eine Vorstellung von dem lebhaften Interesse des Konzertpublikums machen, wenn die Programme verkündeten, daß Brahms, Goldmark, Bruckner, jeder ein neues Werk den Philharmonikern überlassen habe, an deren Spitze Hans Richter als Dirigent stand. Jeder dieser drei Komponisten war vom ganzen Publikum nicht bloß als Künstler, sondern als Privatmann sehr verehrt und geschätzt, aber es spielte noch eine kleine Nüance mit für den, der da schärfer hinsah. Bei Aufführung eines neuen Werkes von Brahms konnte man wahrnehmen, wie mächtig sich die protestantische Gemeinde ins Zeug legte; bei Goldmark aber hatte die Judenschaft das große Wort, während bei Bruckner der tosende Lärm von den sogenannten Christlich-Sozialen ausging.“ —

In das alte, heute leider nicht mehr bestehende, vorzügliche Wiener Gasthaus „Zum roten Igel“ (zwischen Bauernmarkt und Wildpretmarkt), Brahmsens Stammgasthaus, verirrte sich manchmal auch Anton Bruckner, das um so lieber, weil man da gar nicht „g'schraubt“ zu sein brauchte. Man ging eben nicht in den ersten Stock, „zu die feinen Leut'“ hinauf, wo jede Portion obendrein noch um zehn Kreuzer mehr kostete, sondern ins Hinterzimmer „zu ebener Erd'“, neben der „Schwemm'“. Brahms bevorzugte gleichfalls solch biedere Einfachheit. So geschah es, daß die beiden Gewaltigen Tisch an Tisch zu sitzen kamen, sich aber natürlich schnöde den Rücken kehrten. Der Kellner brachte die Speiskarte. Brahms überflog sie kritisch und bestellte mit entschiedener Stimme: „Also Selchfleisch mit Kraut und Knödel!“ Da erhob sich Bruckner freudestrahlend von seinem Stuhl: „Dös is ja grad aah m e i' Leibspeij'!“, bestellte sich sofort auch das gleiche, packte sein Pilsnerseidel und setzte sich neben Brahms. Nach solchem Sympathiebeweis konnte der doch kein schlechter Mensch sein! Und friedfertig miteinander plaudernd, verspeisten der fromme Protestant und der kindergläubige Katholik ihr Lieblingsgericht: Selchfleisch mit Kraut und Knödel.

Ja, die Wiener sind unerschöpflich im Erzählen von Anekdoten ihrer Lieblinge, aber auch im humorvollen Erfinden von solchen. In einem seiner letzten Sommer, da Brahms immer in Ischl weilte, brachte eine Wiener Zeitung die Sensationsnachricht: „Brahms in Ischl öffentlich gesprochen!“ — — Was? Brahms? Der große Schweiger? Unglaublich! Gar nicht möglich!! Das große Ereignis klärte sich s o auf: Brahms war in einem Ischler Gasthaus an den Nebentisch getreten, um sich eine Semmel aus dem Brotkorb zu holen, wobei er sagte: „Erlauben Sie?“

Eine andere Scherznachricht hatte ihm einmal Hanslick angedroht. Im Freundeskreis in einer italienischen Osteria sitzend, hatte Brahms einen großen Chiantifiasco vor sich stehen, den er liebevoll mit beiden Händen umspannte. „Endlich“ rief Hanslick, „kann ich was ganz Unerhörtes nach Wien telegraphieren: **Gran fiasco di Brahms!**“

Das Beste kommt zwar, wie ein Sprichwort sagt, immer zuletzt; die Brahms-Anekdote jedoch, die hier den Abschluß macht, ist keineswegs das Beste, im Gegenteil: sie ist das Häßlichste und Verlogenste, was gallische Respektlosigkeit vor allem Großen, wenn es d e u t s c h ist, nur erfinden kann. Und das geschah beileibe nicht erst nach dem Kriege; die Gemeinheit stammt aus dem Jahre 1907.

Der belgische Violinvirtuose Eugène Ysaye war wegen pöbelhaften Radaumachens zu einer Geldstrafe verurteilt worden. Wie trösteten die Franzosen nun ihre lieben Grenznachbarn über solche Künstlerschmach? Sie zeigten ihnen, wie d e u t s c h e Künstler ja noch viel roher sind. Und der „Gaulois“ dichtet ihnen eine Geschichte:

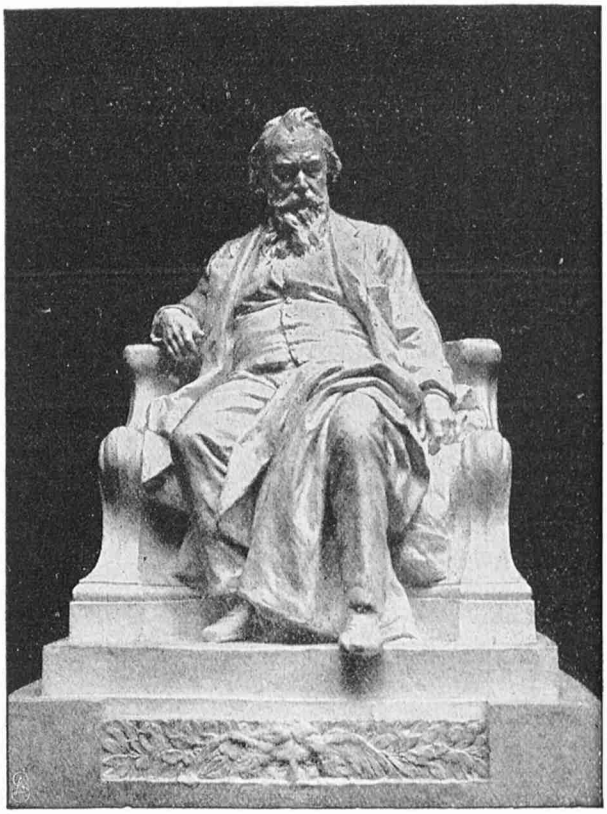
Der Stolz Deutschlands, Johannes Brahms, sei in einem „Café“ (wo? In welcher Stadt? — Das weiß der „Gaulois“ nicht), einge-

Brahms' erstes Wiener Grab.

kehrt und bestellte sich ein Glas Bier. (Brahms trank sein Bier in Gasthäusern, ins Kaffeehaus ging er nur, um Kaffee zu trinken!) Also Brahms bestellte sich im „Café" ein Glas Bier. Aber ein kleines. Der Kellner brachte jedoch ein großes! Brahms, wütend, befiehlt, ein kleines zu bringen. Er brüllt so laut, daß „die Fensterscheiben klirren". Der Wirt kommt erschreckt hinzu und sucht Brahms zu beschwichtigen: „Es ist ja nur ein Unterschied von ein paar Kreuzern, was das große Glas mehr kostet!" Da springt Brahms auf, packt seinen derben Spazierstock, und haut das Bierglas in tausend Scherben. Nicht genug! Nochmals erhebt er den Stock und saust damit — auf den Kopf des Wirtes nieder! Der war dem Hieb indes geschickt ausgewichen. Nach solcher elementaren Zornentladung setzt sich Brahms beruhigt wieder nieder, trinkt nun noch sehr, sehr viele kleine Glas Bier, und als er geht, sind er und der Wirt und der Kellner die besten Freunde!!!

Hat es schon einen Deutschen, und wenn es selbst der verwagnertste oder verbrucknertste Antibrahmsianer wäre, gegeben, der diese wüste Szene von Brahms geglaubt hat??

Ja. Und das ist das Schmerzlichste an der ganzen Geschichte. Ein deutsches Tageblatt tischte diesen Kohl seinen Lesern auf. Ganz ernsthaft, ohne jede Zweifels-Bemerkung, ohne jeden Spott-Ausfall gegen den welschen Beleidiger. — Das ist traurig!



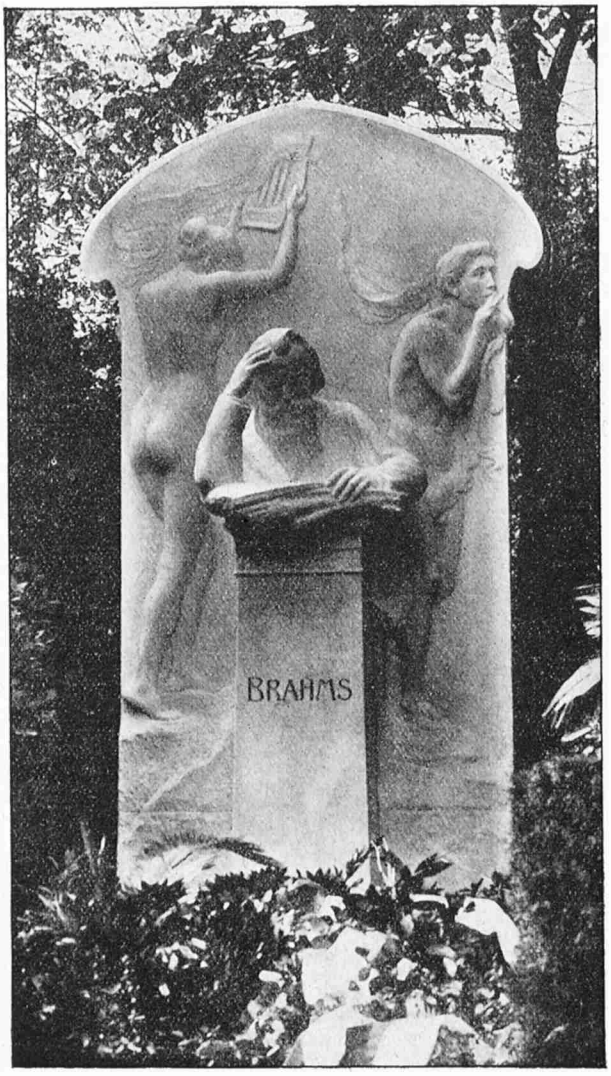
Brahms-Denkmal in Wien.

Besprechungen

Neue Bücher.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1920 (Leipzig 1921, Verlag Peters).

Mit Freuden begrüßt man jedes Jahr dieses von Prof. Rudolf Schwartz stets sorgfältig und reichhaltig herausgegebene Heft. Besonders wertvoll ist die zum ersten Mal seit dem Krieg wieder vollständige Bibliographie, die während des Krieges auf Deutschland und die Neutralen beschränkt war, während das Verzeichnis der 1920 erschienenen Bücher und Schriften über Musik nunmehr auch wieder Amerika, Frankreich und Italien umfaßt. Außer dem Aufsatz Georg Kinskys „Musikinstrumentensammlungen in Vergangenheit und Gegenwart" sind die übrigen Beiträge kirchlicher Musik gewidmet: Egon Wellesz: „Die armenische Messe und ihre Musik" — Hans Joachim Moser: „Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion" und Gerhard von Keußler: „Zur Tonsymbolik in den Messen Beethovens." H. H.



Brahms' Grabdenkmal auf dem Wiener Zentralfriedhof.

*

Karl Holl: Rudi Stephan (Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts). Weimar 1922. Feuer-Verlag. 2. Aufl.

„Diese Schrift ist eine Schrift der Ueberzeugung." Diese einleitenden Worte des Verfassers mögen auch hier am Anfang stehen. Holl war ein Jugend- und Studienfreund Stephans. Als Stephan 1915 fiel, übergab man ihm den gesamten Nachlaß. Jahrelang hat sich Holl mit Stephans Werken beschäftigt, mit dessen Liedern, den Instrumentalwerken und der einzigen Oper „Die ersten Menschen". So entstand allmählich die innerlich überzeugte und überzeugende Schrift, der Liebe und Achtung vor dem Schaffen eines jungen hochbedeutsamen Menschen die Feder geführt haben. Soweit ich an einigen Liedern (bei Schott in Mainz erschienen) nachprüfen konnte, ist Holls Urteil bei aller Verehrung kritisch und wertvoll; auf die von ihm besonders hervorgehobenen Lieder „Abendlied", „Heimat" und „Up de eensame Hallig" sei auch hier mit Nachdruck hingewiesen. Da Holl Stephans Schaffen nicht isoliert für sich betrachtet, sondern es aus der Entwicklung der modernen Musik heraus ergründete, so geht seine kluge und feinsinnige Schrift weit über den Rahmen einer Monographie hinaus. Die Art, wie er den Stoff behandelt hat, ist mustergültig, seine Arbeit drum anziehend und lesenswert. H. H.

*

Karl Storck: Die Musik der Gegenwart. Stuttgart 1922. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Eine allgemeine, möglichst umfassende Darstellung der zeitgenössischen Musik fehlte seit Rudolf Louis' Buch. Hier wird sie in weitgehendem Maße wieder geboten. Eine objektive Geschichtschreibung der Gegenwart ist unmöglich. Der Beobachter steht mitten drin in der Bewegung, er ist selbst irgendwie Partei: sein Standpunkt verändert sich dauernd, sein Urteil ist rein subjektiv und relativ. In der Entwicklung kann er nur die Verbindungsfäden verfolgen, die in die Vergangenheit zurückführen, mit ihrer Hilfe, aus der Art ihrer Verschlingung, aus der Richtung und der Schnelligkeit des Ablaufes der Entwicklung muß er sich auf Grund geschichtlicher Analogien ein möglichst klares Gegenwartsbild verschaffen. Die klare Aufzeigung dieser Entwicklung aus einer jüngeren Vergangenheit heraus aber, die gründliche Darlegung der Grundlagen der Gegenwartsmusik ist notwendiges Erfordernis einer Betrachtung der „Musik der Gegenwart". Storck setzt sich mit diesen Dingen ausführlich in den ersten Kapiteln („Triebkräfte des modernen Musiklebens", „Richard Strauß und seine Zeit", „Der heutige Opernbetrieb") auseinander. Der immer mehr ins Geschäftliche treibende Musikbetrieb wird von ihm, dem so stark sozial empfindenden Menschen, klar aufgewiesen. Was er über Strauß, über Pfitzner, um einige Haupt-

kapitel herauszugreifen, sagt, kann man in jedem Wort unterschreiben (zu Reger hat er das rechte Verhältnis nicht gefunden). Im vorletzten Kapitel wird „Neue Nationalmusik" (Tschechische Musik, Polen, Ungarn usw.), im letzten „Neuimpressionismus, Exotik, Futurismus, Vierteltonmusik" in knappen, aber klaren Absätzen behandelt. Storck ist kurz vor Vollendung seiner „Musik der Gegenwart" gestorben. Ein anderer mußte die Arbeit vollenden. Er tat es mit feiner Einfühlung in die Gedanken- und Empfindungswelt Karl Storcks. Das Buch sei jedem, der sich für die Entwicklung unseres heutigen Musiklebens interessiert, empfohlen. H. H.

Kunst und Künstler

— Brahms' 25jähriger Todestag wird überall in würdiger Weise gefeiert werden. Bremen veranstaltet ein großes Brahms-Fest unter Leitung Ernst Wendels und unter Mitwirkung hervorragender Solisten wie S. Onegin, J. v. Raatz-Brockmann, Lotte Leonard, Friedberg, Klingler u. a. (Wir verweisen auf die Anzeige der Philharmonischen Gesellschaft, aus der auch das umfangreiche Programm zu ersehen ist.)

— Ebenso veranstaltet die Stadt Bochum unter der musikalischen Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg im April ein viertägiges Brahms-Fest. Weiter wird Schulz-Dornburg in Witten, Gelsenkirchen und Blankenstein Brahms-Feiern abhalten. In Witten wird Schulz-Dornburg an vier Tagen Symphoniekonzerte mit verstärktem Orchester, Kammermusik und Chorwerke zu Gehör bringen.

— Auch in M.-Gladbach findet vom 19.—21. Mai eine dreitägige Gedenkfeier statt, die außer dem Hauptkonzert ein Volkskonzert und eine Kammermusik-Matinee vorsieht. Mitwirkende sind: Maria Philippi (Basel), Edwin Fischer (Berlin), das Rosé-Streichquartett (Wien), das verstärkte städtische Orchester, der städtische Gesangverein Cäcilia. Die Leitung hat Musikdirektor Hans Gelbke.

— In der letzten Aprilwoche findet in Prag ein fünf Abende umfassendes Schubert-Brahms-Fest statt, das von den deutschen Musikvereinen in Brünn und Olmütz in nahezu gleicher Besetzung wiederholt wird. Das Programm bilden Werke für Orchester, Lieder und Kammermusik. Unter den Mitwirkenden sind von reichsdeutschen Künstlern die Sänger Grete Stückgold und Friedrich Brodersen, die Pianistin Helene Zimmermann und das Münchner Streichquartett.

— Eine Rudi-Stephan-Feier hat die Stadt Bochum zum Gedächtnis für den im Kriege gefallenen jungen deutschen Meister am 12., 13. und 14. März veranstaltet. Unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg kam die Oper „Die ersten Menschen" in einer neuen, von Dr. Holl (Frankfurt) abgeschlossenen textlichen und technischen Fassung zur Aufführung, und zwar mit den Solisten der Frankfurter Uraufführung im vergangenen Jahre: Beatrice Lauer-Kottlar, Otto Fanger, Richard Breitenfeld und Walter Schneider. Außerdem kamen Stephans „Musik für Orchester" und seine sämtlichen Lieder zum Vortrag. Dr. Holl, der Verfasser der Stephan-Biographie (Feuer-Verlag, Weimar-Bochum), hielt den Einführungsvortrag.

— Das Max-Reger-Fest in Breslau vom 29. April bis 1. Mai bringt in zwei Orchesterkonzerten, zwei Kammermusik-Matineen und einem Orgelkonzert die bedeutendsten Werke des Meisters, darunter den Symphonischen Prolog, das Violinkonzert, das Adolf Busch spielen wird, die Hiller-Variationen und den 100. Psalm. Für die Lieder ist die berühmte Altistin Emmi Leisner gewonnen.

Johannes Brahms.
Nach der Silhouette von Dr. Otto Böhler.

— Das dritte Musikfest des „Süddeutschen Musikerverbandes" findet vom 8. bis 10. Juli in Stuttgart statt.

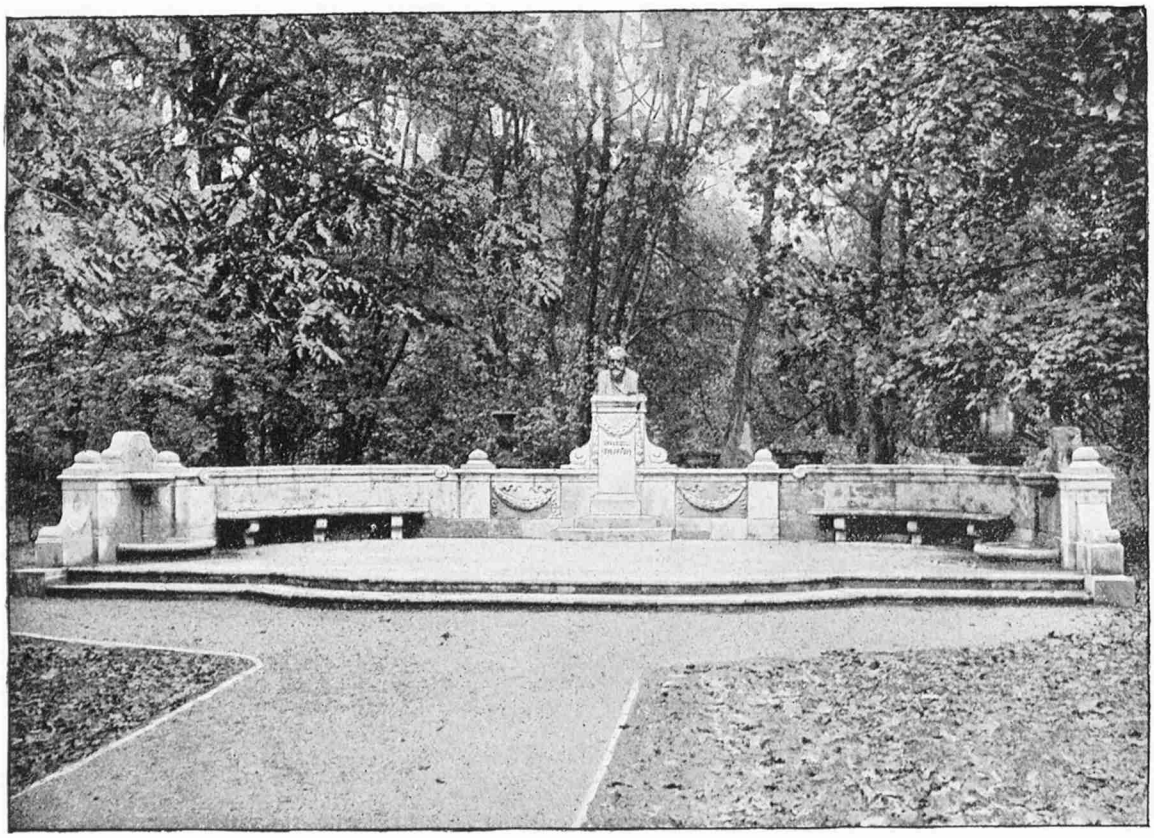
— Auf dem Südfriedhof in Leipzig wurde das von Professor Felix Pfeiffer geschaffene Grabdenkmal Hugo Riemanns feierlich eingeweiht. Die Gedenkrede hielt Prof. Hermann Abert, der Amtsnachfolger des berühmten Gelehrten. Er feierte Riemann als den „Vater der Musikwissenschaft".

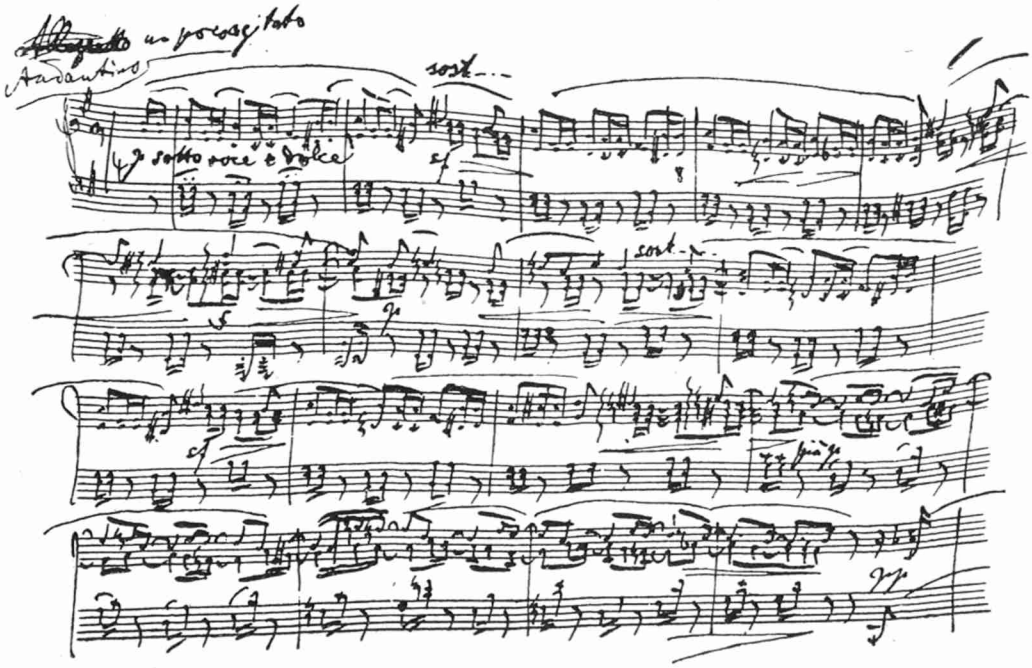
— Dr. Wilibald Gurlitt, Professor der Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br., wurde vom Badischen Staatsministerium an Stelle des verstorbenen Generalmusikdirektors Professor Dr. Ph. Wolfrum in Heidelberg zum Mitglied der musikalischen Sachverständigenkammer für Württemberg, Baden und Hessen ernannt.

— In hocherfreulicher Weise nimmt sich das **Collegium musicum** der Universität Freiburg i. Br. der jüngsten deutschen Kammermusik durch Einführungsvorträge und praktische Aufführungen an. Nach zwei Reger-Abenden war ein dritter, der in dem schönen Barocksaal des musikwissenschaftlichen Instituts (wo sich auch die Prätorius-Orgel befindet) stattfand, Werken badischer Komponisten gewidmet. Als erstes wurde von den Solobläsern des städtischen Orchesters Heinr. Kaspar Schmids Blasquintett Op. 28 gespielt, es folgten die Lenau-Lieder Op. 1 für eine Altstimme, Streichquartett, Klarinette und Fagott von Franz Philipp (Freiburg). Den Abschluß bildete die „Satzfolge für Streichquartett **d moll**" (Manuskript) von Herm. Erpf (Pforzheim). Das letztere Werk, das in sechs knappen Sätzen eine ganz neuartige Form entfaltet, wurde auf Wunsch wiederholt. — Zudem gibt Dr. Jos. Müller-Blattau, der musikalische Assistent des musikwissenschaftlichen Institutes, einen kleinen „Führer durch das musikalische Leben der Stadt Freiburg" heraus, der wegen seiner geschmackvollen Aufmachung und seines wertvollen Inhaltes Beachtung und Nachahmung verdient.

— Prof. Dr. Johannes Wolf, der hervorragende Berliner Musikgelehrte, wurde zum ord. Professor ernannt.

— Des Münchner Universitätsprofessors u. Komponisten A. Sandbergers 2. Streichquartett (**e moll**) Op. 15 gelangte in Königsberg, Karlsruhe u. Pforzheim, sein Klaviertrio Op. 20 (**a moll**) in Hannover und Dresden mit starkem Erfolg zur Aufführung.



Das Brahms-Denkmal zu Meiningen.

Johannes Brahms' Handschrift. Anfang von Op. 119 (verkleinert).

— Walter Niemanns Klaviersonaten Nr. 1 Op. 60 („Romantische") und Nr. 2 Op. 75 („Nordische") wurden von dem ausgezeichneten Klavierprofessor am Haager Konservatorium und Pianisten Hugo van Dalen mit großem Erfolg in ganz Holland gespielt. — Die dritte Klaviersonate Niemanns Op. 88 („Elegische") erschien soeben gleichfalls bei C. F. Kahnt in Leipzig.

— Der Komponist Franz Höfer hat eine neue dreiaktige Oper: „Don Guevara" vollendet. Das Textbuch stammt von Dr. Rudolf Lothar.

— Der Kunstverein der Stadt Salzburg hat den 1. und 2. Preis seines Preisausschreibens für das beste Kammermusikwerk in Deutschland und Oesterreich Prof. Wilhem Rinkens in Eisenach für sein neuestes Werk, ein Klaviertrio, zugesprochen. Der Komponist ist eingeladen worden, in einem Festkonzert in Salzburg persönlich das Werk zur Aufführung zu bringen.

— Die Akademische Orchester-Vereinigung an der Universität Berlin ist mit ihrem Dirigenten Heinz Tiessen von der schwedischen und norwegischen Studentenschaft eingeladen worden, eine Studien- und Konzertreise nach einigen Universitätsstädten Skandinaviens zu unternehmen. Dieser Einladung wird die Akademische Orchester-Vereinigung folgen und in der zweiten Hälfte dieses Monats in Stockholm, Upsala und Christiania spielen.

— Der Madrigal-Chor unter Musikdirektor Holtschneiders Leitung brachte eine Reihe Erstaufführungen. In einem Kirchenkonzert „Pfingstsonntag" und „Seht, welch eine Liebe" von Otto Heinermann (Verlag Hof & Co., Köln). Im II. Vereinskonzert der Musikalischen Gesellschaft Hugo Kauns „Heimat", ein Zyklus von Gesängen für Männerchor, Alt- und Bariton-Solo (Verlag Zimmermann, Leipzig), und im Dortmunder Hohrath-Abend drei Chöre des westfälischen Komponisten B. Freidhoff (Manuskript), Texte vom westfälischen Dichter Grimme.

— Nach 28jähriger sehr erfolgreicher Chormeistertätigkeit hat sich Professor Albert Kluge (Dresden) von seiner Sängerschar, dem „Dresdner Orpheus", verabschiedet, die er zu Ehr' und Ruhm geführt. Als Kluge 1894 die Leitung des ältesten, damals 60 Jahre bestehenden Dresdner Männergesangvereins übernahm, war er schon ein in sich gefestigter Musiker. Das beweist sein sang- und dankbares Chorwerk „Sommernacht" (Text von dem Dresdner Malerdichter Robert Reinick), das damals die Uraufführung erlebte und auch jetzt wieder seine klangschöne und frischeste Wirksamkeit erprobte. Kluge ging dem deutschen Volksliede nach, hielt sich aber von der „Liedertafelei" im unangenehmen Sinne fern. Er bevorzugte markige Vollklänge in feiner Abschattierung und war auf peinlich genaue Wortbehandlung bedacht. Prof. Kluge wurde beim Abschied in herzlichster Weise gefeiert. Er wird neben dem neuen Liedermeister Dr. Heinz Knöll (Staatsoper) seinen „Orpheiden" auch für die Zukunft getreulich zur Seite stehen. H. Pl.

— Hans Roessert, ein junger Dirigent, Schüler von Sigmund v. Hausegger, gab mit einem eigenen Orchesterkonzert in München (Beethovens Coriolan-Ouvertüre, Mozarts A dur- und Bruckners 7. Symphonie) eine ganz außerordentliche Talentprobe seines Könnens.

— Generalmusikdirektor Fritz Busch (Stuttgart) dirigierte in Leipzig bisher zwei Gewandhauskonzerte mit so ungewöhnlichem Erfolg, daß ihm von der Direktion sämtliche Konzerte dieser Spielzeit angetragen wurden. Mit Rücksicht auf seine hiesigen Verpflichtungen konnte er jedoch nur einen Teil der Konzerte übernehmen. Als weitere Gastdirigenten wurden Hans Pfitzner und Sigmund v. Hausegger verpflichtet. An Stelle des verstorbenen Prof. Nikisch leitete er kürzlich ein philharmonisches Konzert in Berlin. Anträge, in Wien ein mehrtägiges Brahms-Fest, Konzerte in Budapest und anderen Städten, sowie Opernfestspiele in Chemnitz zu leiten, mußte er ablehnen.

— Arnold Földesy wird demnächst seine Südamerikareise antreten und im Anschluß an diese im nächsten Winter in Nordamerika, Japan und Holländisch-Indien konzertieren.

— Die Leipziger Pauliner, die als „Universitätssängerschaft zu St. Pauli" Anfang Juli den Gedenktag ihres 100jährigen Bestehens feiern, haben unter Leitung ihres Liedermeisters, Professor Friedrich Brandes, mit großem Erfolge ein Konzert in Dresden gegeben. Anton Bruckners „Deutsches Lied", Hans Pfitzners „Klage" und die Chorballade „Helgoland" von Franziskus Nagler (Leisnig) seien aus der einheitlich deutschen Vortragsordnung hervorgehoben. Jubel und Begeisterung erweckten besonders die unbegleiteten Chöre: Morgenlied von Rietz, sodann die beiden Scherzlieder: „Türkisches Schenkenlied" von Mendelssohn und „Spatz und Spätzin" von Platzbecker. H. Pl.

— Professor Friedrich Brandes, der Leipziger Universitätsmusikdirektor, hat sich nach fast 24jähriger Wirksamkeit mit einem glänzend verlaufenen Konzert von der Leitung des Dresdner Lehrergesangvereins zurückgezogen. Hauptwerk des Abschiedskonzerts war J. L. Nicodés Symphonie-Ode „Das Meer", das eine in jeder Beziehung klangschöne und in Chor und Orchester farbenprächtige Wiedergabe erfuhr. H. Pl.

— Der Tenorist Max Hirzel vom Stadttheater in Zürich wurde nach dreimaligem Gastspiel für die Dresdner Staatsoper verpflichtet.

— Die Münchner Sängerin Sophie Brandstätter ist für das jugendlich-dramatische Fach an das Staatstheater in Kassel verpflichtet worden.

— Kammersänger Theodor Lattermann wurde nach Beendigung eines zweimonatigen Gastspiels im Grand Teatro Real in Madrid für zehn Abende als Gast des Grand Teatro Liceo in Barcelona verpflichtet. Er wird u. a. in den „Meistersingern" und im „Rosenkavalier" auftreten.

— Die Leipziger Altistin Marta Adam wurde für 30 geistliche und weltliche Konzerte nach Schweden verpflichtet.

Zum Gedächtnis unserer Toten

— Prof. Hans Sitt, der bekannte Violinpädagoge und Komponist, ist im Alter von 72 Jahren in Leipzig gestorben. Sitt wurde am 21. September 1850 in Prag geboren, studierte am Prager Konservatorium und war von 1884—1921 Lehrer am Leipziger Konservatorium, dessen Studienrat er als Ehrenmitglied angehörte. Als Komponist ist Hans Sitt mit Männerchören, Liedern, Klavierstücken und Orchesterwerken hervorgetreten. Die Violinliteratur hat er um viele instruktive Stücke bereichert.

— Der Pianist und Komponist Oskar Beringer, aus Baden gebürtig, der seit Jahrzehnten als Pädagoge in London lebte, wo er Ehrenmitglied der Royal Academy of Music war, starb dort im Alter von 77 Jahren.

— In Wiesbaden starb der Direktor des dortigen Konservatoriums, Arthur Michaelis, der als Violinpädagoge (er war Schüler Joachims) einen vorzüglichen Ruf genoß.

— Der frühere Generalintendant des Stuttgarter Hoftheaters, Freiherr Gans Edler Herr zu Putlitz, ist am 9. März in Stuttgart nach einer Darmoperation verschieden.

Ur- und Erstaufführungen

Bühnenwerke.

— Die Stuttgarter Staatsoper brachte am 12. März als Erstaufführung Hans Pfitzners romantische Oper „Die Rose vom Liebesgarten" heraus. Diese Aufführung erhielt nicht nur dadurch ihre Bedeutung, daß der Komponist an der musikalischen Vorbereitung persönlich teilnahm, sondern war als eine Neubelebung des ganzen Werkes gedacht. In der Inszenierung, die Dr. Otto Erhardt (nach den Entwürfen von Willi Prätorius, München) leitete, sind durchgreifende Aenderungen erfolgt, die besonders wirksam dem Nachspiel zugute kommen.

— Die dreiaktige Dichtung „Salambo" von Lukas Böttcher (Text von Aline Sanden) wird nach ihrer erfolgreichen Uraufführung am Landestheater in Altenburg, am Stadttheater in Bamberg in Szene gehen.

— Bei Gelegenheit der Rostocker Frühjahrswoche brachte Siegfried Wagner im Stadttheater (Direktion Ludwig Neubeck) sein Vorspiel zu seinem neuesten Werk „Rainulf und Adelasia" zur erfolgreichen Uraufführung. Außerdem fanden zwei Festaufführungen seines „Schwarzschwanenreich", deren zweite der Dichterkomponist selbst leitete, statt. Das Werk und sein Schöpfer wurden mit jedesmal sich steigerndem Beifall aufgenommen.

— Gabriel Piernés komische Oper „Liebeserwachen" kommt am Nürnberger Stadttheater zur ersten deutschen Aufführung. Pierné ist in Deutschland durch sein Oratorium „Der Kinderkreuzzug" bekannt geworden.

Konzertwerke.

— In einem Kammermusikabend der Gemeinschaft zur Erkenntnis zeitgenössischer Musik in Berlin kamen zur Uraufführung: Gerard Williams Streichquartett Nr. 2 und Paul Hindemiths „Des Todes Tod", drei Lieder für Sopran, zwei Bratschen, zwei Celli.

— Eine neue Fassung der „Symphonischen Ouvertüre", Op. 2 von Emil Bohnke erlebte in Köln im „Gürzenich" unter Leitung des Komponisten ihre erfolgreiche Erstaufführung.

— In einem Konzert des Kölner Tonkünstlervereins fanden kleine Klavierskizzen „Aus der Ukraine" von Hermann Unger durch Walter Georgii ihre erfolgreiche Uraufführung.

— In Mannheim brachte Franz von Hoeßlin eine „Phantastische Nachtmusik" Op. 27 von Ernst Toch zu erfolgreicher Uraufführung.

— Die Leipziger akademische Sängerschaft Arion hat unter Leitung von Günther Ramin einen vier a cappella-Chöre umfassenden Zyklus „Neue Dichtung" von Erwin Lendvai zur Uraufführung gebracht.

— In Hamburg erlebte unter Leitung von Alfred Sittard ein „Ave Maria" für Frauenchor, Orgel und Streichorchester von Werner Wolff seine Uraufführung.

— Das im letzten Konzert des Pfälz. Landessymphonieorchesters unter Prof. Boehes Leitung in Speyer uraufgeführte symphonische „Feierliche Vorspiel" für großes Orchester von K. Bocke errang durchschlagenden Erfolg.

Auslands-Nachrichten

— Als Nachfolger Saint-Saëns' wurde der Komponist Georges Hue zum Mitglied der Pariser Akademie der schönen Künste gewählt. Hue hat verschiedene Opern komponiert, u. a. die augenblicklich an der Komischen Oper mit viel Erfolg gespielte: „Im Schatten der Kathedrale."

— Der Rosenkavalier von Richard Strauß wird im Laufe dieses Monats in Rom, am Teatro Costanzi, und in Triest, Teatro Giuseppe Verdi, in Otto Schanzers Uebersetzung aufgeführt werden.

— Budapest. Die Operndirektoren Budapests führen in edlem Wettstreit ihre eigenen Kompositionen auf. Nach dem Ballett des Hofoperndirektors Raoul Mader folgte im Stadttheater am 25. Februar eine einaktige Oper „Ave Maria", deren Text wie Musik vom Direktor dieses Instituts, Kapellmeister E. Abrányi stammt. Das sich bescheiden nur ein „Mai-Intermezzo" nennende Werkchen spielt im Saal der alten (vor fast anderthalb Dezennien mit dem heutigen Prunkbau vertauschten) Musik-Akademie und führt die männiglichen Liebschaften, für deren Schauplatz der dunkle Blasebalgraum der ehrwürdigen Orgel herhalten muß, schließlich zu einer wohlerzogenen Verlobung. Diese wird den herbeiströmenden Kollegen verkündet, worauf die Aufführung einer Prüfungsarbeit des Erwählten, ein „Ave Maria" mit Orgelbegleitung, folgt, dem der bräutliche Sopran die gehörige Weihe verleiht. — Das Milieu des „alten" Gebäudes scheint auch die Musik mit historischer Treue festhalten zu wollen, wenn sie eine überaus harmlose, um nicht zu sagen hausbackene Tonsprache anschlägt. Sie übersieht hierbei jedoch, daß gerade jene Mauern die eigentliche Blüte des heutigen, umstürzlerischen musikalischen Ungarns beherbergt haben, die mit solch „altväterischen" Mitteln also wohl kaum charakterisierbar sind. Von den Mitwirkenden seien die mit prächtigen Stimmen begabten Damen Adelina Aquila-Adler und Isabella Nazy genannt. A. J.

— Generalmusikdirektor Bruno Walter war zu einem mehrwöchigen Gastspiel am Teatro Liceo in Barcelona eingeladen, das ihm einen ungewöhnlichen Erfolg brachte. Mit ihm führte eine Reihe bedeutender deutscher Künstler die deutsche Kunst in der großen spanischen Industriezentrale zum Siege. Aufgeführt wurden Rosenkavalier, Salome und Meistersinger von Nürnberg. Die letzte Aufführung der Meistersinger wurde vom spanischen Theater als Ehrenvorstellung (Serata d'onore) für Bruno Walter gegeben.

Für **fortgeschrittene Klavierspieler** sind im Verlage von **Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart** erschienen:

Drei Klavierstücke

von

Ludwig Thuille.

Op. 34.

Heft 1. **Gavotte — Auf dem See** Mk. 12.—

„ 2. **Walzer . . . .** „ 12.—

in farbigen Umschlägen

zuzüglich 20% Teuerungszuschlag.

Thuille, der Komponist der Oper Lobetanz, gehörte zu den erfolgreichsten und fruchtbarsten Tonsetzern der jüngsten Zeit. Fruchtbar aber nicht im Sinne der Vielschreiberei, sondern insofern als jedes neue Werk von ihm eine tatsächliche Bereicherung der Literatur bedeutete, sei es auf dem Gebiet der dramatischen Musik, des Kammerstils, des Klavierstücks oder des Liedes.

Die drei Klavierstücke Thuilles dürfen auf dem Flügel keines modernen Pianisten fehlen; sie eignen sich sowohl für den Konzertgebrauch wie auch für die Hausmusik.

Alfred Heuß

Bachs Matthäuspassion

Geheftet Mk. 12.—, gebunden Mk. 20.—

Heuß gibt in der vorliegenden Schrift eine eingehende, mit zahlreichen Notenbeispielen versehene Erläuterung des gewaltigen Werkes, wie sie vor ihm noch von keiner Seite geboten worden ist. Sie sollte jeder Chordirigent, jeder Solist, überhaupt jeder gelesen haben, der sich an der Aufführung der Matthäuspassion ausübend beteiligt, sie wird ihm das Werk erst voll und ganz erschließen. Vereinen ist die Anschaffung für die Chormitglieder zu empfehlen. Auch die Besucher der Aufführungen, soweit sie wirkliches Verstehen der Schöpfung suchen, werden das Buch mit Gewinn lesen.

Alfred Heuß

Kammermusik-Abende

Auf welche Weise kann Kammermusik dem Volke geboten werden?

Geheftet Mk. 10.—, gebunden Mk. 22.—

Zum ersten Male wohl werden in diesem Buche im Zusammenhange Erläuterungen der Meisterwerke deutscher Kammermusik geboten, desjenigen Gebietes, das so durchaus das eigentlichste Besitztum musikalisch feingebildeter Kreise ist. Heuß rückt die einzelnen Werke dieser hehrsten Kunst dem Verstehen des Lesers so nahe, macht sie ihm so zugänglich, daß sie dem Hörer auch wirklich etwas Innerliches zu sagen haben. Das Buch wendet sich an den Musiker ebensowohl wie an ernsthafte Musiktreibende und Gebildete schlechthin, überhaupt an alle, denen es beim Anhören von Musik mehr als um einen sogenannten naiven Musikgenuß zu tun ist.

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Vermischte Nachrichten

— Das Conclave als Opernvorwurf. Anläßlich der Papstwahl wurde die Erinnerung auch auf das Conclave von 1774 hingelenkt, das nach dem Tode Clemens' XIV., des durch seine Aufhebung des Jesuitenordens bekannten Papstes, stattfand. Es war in der Weihnachtszeit, als das Conclave zusammentrat, und Rom feierte, trotz allen Edikten und Anordnungen um so lärmender und toller das Fest der Geburt Christi. Eines Morgens waren an dem Sockel der Statue des Pasquino und an zahlreichen andern Stellen der Stadt Ankündigungen angeschlagen, die ein seltsames Pamphlet darstellten. Es war ein Theaterzettel: Il Conclave del MDCCLXXIV. Dramma per musica. Der Text wurde dem Abbate Pietro Metastasio zugeschrieben, während die Musik von Niccolo Piccini, dem berühmten Rivalen Glucks, stammen sollte. Proletarier und Conclavisten bilden das Ballettkorps, hieß es auf den Anschlägen. Die Rollen des Werkes waren allen Kardinälen zugedacht, merkwürdigerweise fehlte aber darunter der Name des Kardinals Carlo Broschi, der zum Papst gewählt wurde und als Pius VI. den Heiligen Stuhl bestieg. Ob die Affichen noch erhalten sind, war nicht festzustellen; es gibt aber von dem Werke, das übrigens nie komponiert wurde, einige Textbücher. Vier verschiedene Ausgaben dieses beißenden Pasquills auf den römischen Klerus, besonders auf den Kardinal Zelada sind nachzuweisen. Es sind dies eine italienisch-deutsche, eine deutsche, eine italienische und eine italienisch-französische. Die beiden ersteren befinden sich im Besitze der Library of Congress in Washington, während die andern vor kurzem bei Liepmannssohn in Berlin versteigert wurden. Gedruckt sind sie alle bei Cracas in Rom „im Zeichen der Verschwiegenheit". Als Verfasser gilt der Abbate Sartori, der infolgedessen eingekerkert und später aus Italien verwiesen wurde.

Dr. E. H. M.

Wegen Ueberfülle von Stoff konnten in diesem Heft die üblichen Musikbriefe, Besprechungen, Zeitschriftenschau u. a. keine Aufnahme finden, mußten vielmehr für die folgenden Hefte zurückgestellt werden. Ebenso mußte ausnahmsweise die Musikbeilage ausfallen; dafür werden die Hefte 14 und 15 eine solche enthalten.

Schluß des Blattes am 16. März. Ausgabe dieses Heftes am 6. April, des nächsten Heftes am 20. April.

Ein Meister der musikalischen Palette

Serge v. Bortkiewicz

Soeben erscheinen:

Op. 21. Der kleine Wanderer

*18 Miniaturen für Klavier zu zwei Händen, zwei Hefte . . . . . à ℳ 12.—

1. Vorbereitung zur Reise. 2. Im Schlitten. 3. Das Lebewohl. 4. Abfahrt des Zuges. 5. Durch die Steppe. 6. In Polen. 7. Der kleine Zigeuner (Ungarn). 8. An der Donau. 9. Der schreckliche Abgrund (Alpen). 10. Venedig (Gondellied). 11. Rom. 12. Neapel (Volkslied). 13 Frankreich (Volkslied). 14. Spanien (Serenade). 15. England (Schottischer Tanz). 16. Alt-Deutschland. 17. Norwegen. 18. In die Heimat zurück.

Das auf Bortkiewicz geprägte Wort eines **„russischen Robert Schumann"** findet wohl auf diese Stücke die folgerichtigste Anwendung, da sie in ihrer prägnanten Stimmungscharakteristik namentlich an die „Kinderszenen" des deutschen Meisters gemahnen, zu denen sie ein würdiges Gegenstück bilden.

Op. 24. Drei Klavierstücke

	ℳ
I. Nocturne (Diana)	2.—
II. Valse grotesque (Satyre) . .	2.—
III. Impromptu (Eros)	2.—

Für Pianisten von differenziertem Anschlagsvermögen sehr effektvolle, subtile Klangbilder, die auch für den Unterricht als Anschlag- und Farbstudien von großem Werte sind.

Eine wertvolle Bereicherung der Hausmusik vorgeschrittener Spieler.

Früher erschienen:

Für Klavier zu zwei Händen

	ℳ
Op. 3. 4 Klavierstücke.	
Nr. 1/2. Capriccio, Etüde . . . . . à	1.80
Nr. 3/4. Gavotte-Caprice, Primula veris à	1.80
***Op. 4. Impressions.** 7 Klavierstücke kmpl.	20.—
Einzeln: Nr. 1. Vieux Portrait	—.60
Nr. 2/3 Etude d'oiseaux, Tempête . . . à	1.—
Nr. 4. Après la pluie	1.—
Nr. 5/6 Bergers et Bergères, Au clair de la lune à	1.20
Nr. 7. Bal masqué	1.20
Op. 9. Sonate in H dur	4.—
Op. 10. 4 Klavierstücke.	
Nr. 1/2. Ballade, Mazurka . . . . . à	1.50
Nr. 3. Etüde, A dur	2.—
Nr. 4. Etüde Es dur	1.20
***Op. 11. 6 Pensées lyriques.** Komplett	15.—
Einzeln . . . . . à	1.—
***Op. 13. 6 Präludien.** Kmpl. 12.—, Einzeln à	1.—
***Op. 14. Aus meiner Kindheit.** 6 leichte Klavierstücke. Komplett	15.—
Nr. 1. Was die Amme sang	1.—
Nr. 2. Das dunkle Zimmer	1.—
Nr. 3. Die Tanzstunde	1.—
Nr. 4. Erste Liebe	1.—
Nr. 5. Erster Schmerz	1.—
Nr. 6. Wenn ich erst groß bin	1.—
Op. 15. 10 Etüden. Kompl. 28.—, Einzeln à	1.20

Für Violine und Klavier

Op. 15 No. 4 Berceuse. Bearb. v. Kompon.	1.20

In Vorbereitung:

Op. 22. Konzert für Violine und Orchester | **Op. 20. Konzert für Violoncello und Orchester**

Die Preise der mit * bezeichneten Werke verstehen sich einschließlich Verlegerzuschlag — Verlegerzuschlag 600%.
:: :: Preisänderungen vorbehalten — Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung :: ::

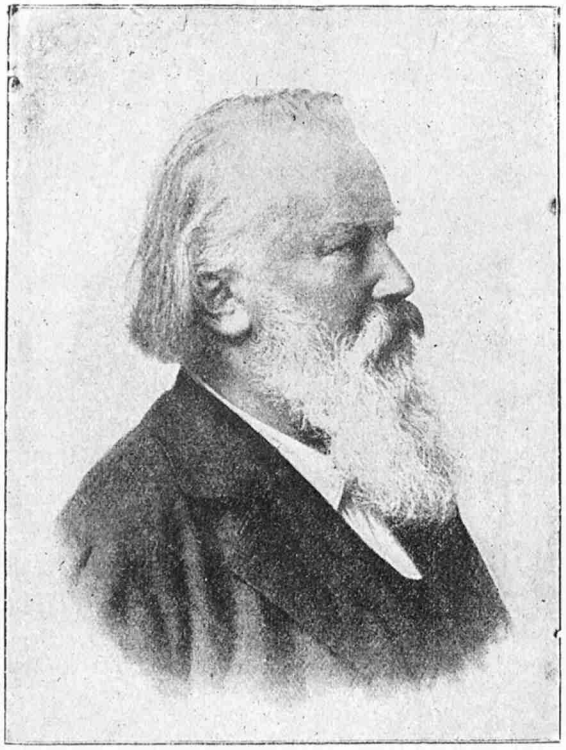
D. Rahter / Hamburg — Leipzig

JOHANNES
BRAHMS

in Originalausgaben, Arrangements und Bearbeitungen

Inſtrumentalmuſik

Für Orcheſter
Für Kammermuſik
Für Klavier mit Orcheſter
Für Klavier und Klarinette (oder Bratſche)
Für Klavier und Violine
Für zwei Klaviere
Für Klavier zu vier Händen
Für Klavier zu zwei Händen
Für Orgel uſw.



Geſangmuſik

Für gemiſchten Chor
Für Frauenchor
Für Männerchor
Geſänge mit Orcheſter
Geſänge mit Begleitung mehrerer Inſtrumente
Geſänge mit Orgel oder Klavier
Chöre mit Klavier
Soloquartette mit Klavier
Duette mit Klavier
Sologeſänge mit Klavier uſw.

Wohlfeile Ausgabe der meiſten Werke in

Simrocks Volksausgabe

Brahms-Literatur

Brahms-Briefwechſel in 15 Bänden | **Brahms-Biographie** von Max Kalbeck | **Brahms-Texte** von G. Ophüls | **Brahms-Erinnerungen** von G. Ophüls

im Verlage der Deutſchen Brahms-Geſellſchaft m. b. H. Berlin

Wir bitten, das neue Auswahlverzeichnis, das neue Volksausgaben-Verzeichnis ſowie das ausführliche Verzeichnis der Brahms-Literatur **koſtenlos** anzufordern.

N. Simrock G. m. b. H. Berlin-Leipzig

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Hugo Holle in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernſt Klett in Stuttgart.