

Werk

Titel: Besprechungen

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1905

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_004_04_16|LOG_0018

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de



BÜCHER

183. Ernst Otto Nodnagel: „Stimmbildung und Staat“. op. 39. Verlag der „Darmstädter Verkehrszeitung“.

Eine kleine geistreiche Schrift: gleich bedeutsam in ihren Zwecken wie einfach in der Anschauung und klar in der Gruppierung des Stoffes. Man merkt aus jeder Zeile, dass kluger Witz und logischer Scharfsinn die Feder führten. Mag sein, dass sie mich besonders interessiert hat, weil ich auf einem anderen Gebiete zu ähnlichen Resultaten gekommen bin, — gewiss ist, dass die psycho-physiologischen Tatsachen überraschend wirken und in der höchst einfachen Erklärung höchst komplizierter Naturvorgänge für die Tonbildung und gesamte Gesangkunst ausserordentlich nützlich werden können. Das Buch ist dreiteilig. Teil I enthält in knappen Worten eine Analyse des natürlichen Verlaufes der Tonentstehung, — Teil II die Nutzenanwendung des empirisch gewonnenen Tatsachenmaterials für den praktischen Gesangsunterricht, — Teil III die für den Staat aus eben demselben sich ergebende notwendige Verpflichtung zur Einführung der Tonbildungslehre auf psycho-physiologischer Grundlage in den Schulen und zur systematischen Ausbildung des Menschen zu richtigem und gesundem Sprechen, Reden und Singen. Leider ist es unmöglich, das für jeden Sänger und jede Sängerin lesenswerte Schriftchen bis ins kleinste hinein zu sezieren. Ich kann nur auf das Wichtigste aufmerksam machen. Zunächst ein Vorzug: Fehde allen Methoden (mit und ohne Gänsefüsse!) bis zur Vernichtung, — und im Gegensatz zu ihnen und ihren verderblichen Zwecken die feste und sichere Begründung des Naturvorganges, den wir „Ton“ nennen, gemäss des gegebenen psycho-physiologischen Beweismaterials! Das ist prächtig und hat sicherlich die Zustimmung aller Einsichtigen für sich. Die Definitionen (Teil I) sind ungemein prägnant. Auch die physiologische Registertheorie hat etwas Bestechendes, obwohl man dem Verfasser vorläufig noch die Verantwortung überlassen muss. Nodnagel unterscheidet je nach der Schwingungsweise der Stimmbänder: „Bruststimme“ und „Fistelstimme“ (Falset) bei Männer- und Frauenstimmen, — die „Kopfstimme“ bei Frauenstimmen und die „voix mixte“ oder das Register mit gemischter Resonanz bei beiden. Wichtig ist dabei die Bukofzer entlehnte Tatsache: „Wenn die Stimmbänder in ihrer ganzen Breite gleichmässig schwingen, so produzieren sie die Bruststimme. Schwingt nur ihr freier Rand, so entsteht die Kopf- oder Fistelstimme.“ Bei der voix mixte wandelt der Luftstrom die Schwingung der Stimmbänder bei seiner Verstärkung in Totalschwingung um, d. h. es findet ein Übergang statt von der echten Falsetvibration zur Thoraxvibration. Auch die „Identität des weiblichen Mittelregisters mit dem männlichen Falset“ leuchtet ohne weiteres durch die Annahme gleicher Entstehungsart — durch Schwingung der Stimmbänder ein. Es folgt die „Psychologie der Stimme“: Der Ton als Bewegungsvorgang unter dreifacher Voraussetzung (1. sensorischer Reiz, 2. Innervation des Muskels, 3. eine die Bewegung ausführende Muskelkontraktion). Die Wichtigkeit der Innervationsvorgänge bei der Phonation (sowohl des Atmungsapparates, des Kehlkopfes



und des Ansatzrohres) kann hiernach unmöglich mehr bestritten werden. Was Nodnagel über die „endemische Verrücktheit“, zu deutsch das Korset der Frauen sagt, sollten sich alle Sängerinnen zunutze machen; denn bei der wichtigsten Funktion des Gesanges, dem Atem, findet eine Erweiterung des Rippenkorbes statt. Diese Erweiterung bis zu seiner unteren Basis darf nicht erschwert oder gehemmt werden, wenn die Atmung nicht darunter Not leiden soll (cf. Paul Schultze-Naumburg, Dr. G. Avellis). Interessant sind auch die Kapitel über: „Sympathetische Innervation“ (§ 14) und den „Ausgleichmechanismus der Kehlkopfmuskeln“ (§ 18). Bis hierher kann man Nodnagel anstandslos folgen; denn der Tonbildung wird auf Grundlage starker Beweise ein klares Ziel gesteckt. Voraussetzung der Tonerzeugung ist einfach: die Tonvorstellung und die Innervation der in Frage kommenden drei Teile: Atmungsapparat — Kehlkopf — Ansatzrohr. — Teil II dagegen hält nicht, was Teil I verspricht. Hier muss man bedeutende Einschränkungen machen und hinter viele Argumente des Verfassers ein grosses Fragezeichen setzen. Wenn Nodnagel sich zu dem Schlusse berechtigt glaubt, dass „seine Theorie nicht nur durch die Naturgesetze, sondern auch durch die Empirie als richtig erwiesen sei“, so ist das nach dieser seiner Darstellung stark in Zweifel zu ziehen. In der Theorie gebe ich ihm recht, in dieser Praxis nicht. Was er sagt, macht sich auf dem Papier höchst einfach, und klingt recht nett, ist aber im Leben verteuftelt schwer. Seine Kronzeugen: die 36, 38 und 44 Jahre alten (!) Tenöre aus Masurien usw. . . wie der „Eskadronchef“ mit der Stimmbandlücke flössen nicht gerade sonderliches Vertrauen ein. Dass erstere nach einem Vierteljahr des Studiums (!) im Besitze eines leicht ansprechenden (!) hohen c, cis und d gewesen sind, ist an sich schon möglich. Ob die Töne aber auch schön waren und dem Klange nach befriedigten, ist eine andere Frage. Überhaupt schmeckt der Teil etwas „undefinierbar“. Der Schein der Objektivität ist nicht immer gewahrt. Man merkt die „pro domo-Absicht“ und wird verstimmt. Die Hauptsache aber ist das Fehlen des „Wie“. Was habe ich zu tun, um z. B. den Windkasten richtig zu innervieren? Also wie atme ich? Welches sind die begleitenden Innervationsgefühle? Ferner die falschen Atmungen: Schlüsselbein-, Flanken-, Kurzatmung usw.? Bruststütze, Gefühl der Brustspannung usw.? Ich glaub' ihm schon, wenn er das „konzentrierte“ Piano für höchst „einfach zu erlernen“ hält, aber in praxi schaut's doch ganz anders aus. Die Aufgabe der Stimmbildung ist auch psycho-physiologisch nicht mit Worten zu lösen, sondern nur durch Taten. Im übrigen muss ich bemerken, dass die psychologische Stimmbildungslehre keineswegs ein „Fund“ des Verfassers allein ist. Vieles, ja das Meiste und Beste, hat ihm z. B. Lilli Lehmann in: „Meine Gesangkunst“ vorweg genommen und weitaus empirischer und praktischer dargestellt. Auch scheint ihn die „Irrlehre vom Stauprinzip“ des Herrn George Armin mehr beeinflusst zu haben, als er selbst vielleicht heute zugibt. Es ist so manches in dem Buche, was längst von dem Verfasser der „Automatischen Lehrsätze“ und den Vertretern der Müller-Brunowschen Lehre in die Tat umgesetzt wurde, wenn auch nicht in gleich klarer psycho-physiologischer theoretischer Fassung, so doch in der Anwendung im gleichen Sinne dieser Schrift. Über die persönlichen Spitzen und bissigen Ausfälle kann ich daher füglich hinweggehen. Sie wären besser unterblieben; denn eine ernste Sache will eben nur eine ernste Behandlung. Uneingeschränkter Beifall verdient dagegen der letzte Abschnitt. Hier kann man Nodnagel nicht stark genug unterstützen. Die echte Tonbildung ist eines der wichtigsten hygienischen Mittel, und der Staat hätte die ethische Pflicht, endlich der Reorganisation des verderblichen Schul- und Chorgesanges näher zu treten und das Seine zur Hebung und Kräftigung der allgemeinen Gesundheit seiner werdenden Staatsbürger durch Einführung einer vernünftigen und natürlichen Tonbildungslehre und



Gesangskultur (systematische Erziehung zu richtigem Sprechen, Reden, Singen) beizutragen.

Rudolf M. Breithaupt

184. **Stewart Macpherson**: Praktische Harmonielehre. Deutsch von J. Bernhoff. Verlag: J. Williams, London. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Harmonielehren gibt es gerade genug. Der Verfasser — Dozent an der Royal Academy of Music in London — rechtfertigte sein Buch bei der ersten Auflage mit dem Hinweis auf die Praxis, der ein kurzgefasstes und doch gründliches Werk fehle. In kurzer Zeit hat seine Harmonielehre fünf Auflagen erlebt! Gewiss ein seltener Erfolg eines theoretischen Werkes und ein Beweis, dass es nicht überflüssig war. Macphersons Harmonielehre ist eine praktische. Der Verfasser will dem lernbegierigen Jünger nicht Gelehrsamkeit — sondern Können vermitteln. So finden sich denn nirgends lange theoretische Deduktionen, sondern es wird kurz und knapp die praktische Regel aufgestellt. Bei den Dreiklängen z. B. kein Wort von Obertönen, keine Philosophie über Dur und Moll, sondern einfach das Rezept: Ein Dreiklang ist der einfachste vollständige Akkord, der verwendet wird . . . Es gibt drei Arten von Dreiklängen . . . Die Art, wie hier Kunstregeln gelehrt werden, hat etwas vom Stil der „Instruktionsstunde“. Nach dem Warum wird selten gefragt; es ist einfach so. Punktum. Jedenfalls prägen sich diese kurzen, knappen — wär's nicht ein Engländer, der sie geschrieben, würde ich sagen — echt preussischen Instruktionvorschriften für Harmonie-Rekruten leicht ein. Die Fassung der Regeln erschöpft fast immer das Wesentliche. Einige Kleinigkeiten könnten gebessert werden. So findet sich folgende Definition der Melodie: „Einzelne, aufeinanderfolgende Töne oder Klänge“. — Sonst nichts. Oder: „Dissonanz = eine Zusammensetzung, der eine besondere folgen, manchmal vorausgehen muss.“ — Wer's weiss, der wird's schon wissen. — Neu, aber leicht missverständlich und überflüssig ist die Bezeichnung Ober-tonika für die zweite Stufe der Skala. Ausgezeichnet ist der musikalische Teil des Buches. Der Verfasser hat hier den goldenen Satz aufgestellt, dass der Schüler auch in den simpelsten Beispielen eine Kompositionsaufgabe zu erblicken habe und dass der blosse, architektonische Aufbau von Akkorden wertlos ist. In Befolgung des Prinzipes hat Macpherson die Aufgaben auch so gestellt, dass sie eine gewisse künstlerische Lösung ermöglichen, ja erfordern, und hierin liegt wohl der Hauptwert des Buches. Der Schüler setzt nicht trockne bezifferte Bässe aus — sondern Gavotten, Walzer, Lieder. Für die deutsche Ausgabe wäre es wohl erwünscht, an Stelle der englischen Volksmelodien — deutsche zu setzen, es würde das der Absicht des Verfassers entsprechen, dass der Studierende sich möglichst früh angewöhnen soll, zu bekannten Liedern die Harmonie hinzuzudenken. Die Anwendung des Stoffes ist im übrigen so erfolgt, dass zuerst die diatonischen, dann die chromatischen Harmonieen behandelt werden. Ein dritter Teil bietet besondere Beispiele, die gleichzeitig mit dem Studium der ersten beiden Teile gelöst werden sollen. Entbehrlich wären vielleicht die Kapitel vom Undecimen- und Terzdecimen-Akkord. — Im übrigen aber eine Theorie, die nicht — grau ist.

Georg Münzer

MUSIKALIEN

185. **Prince Ladislas Lubomirsky**: Poème symphonique en trois parties. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ohne Programmklärerung ist dieses symphonische Gedicht nur im ersten Teil sofort verständlich: quälende Sehnsucht, leidenschaftliches Kämpfen, weiblich-graziöses Gegenspiel, inbrünstige Liebesempfindung; den Schmerzgefühlen des zweiten Teiles hingegen mit ihren Schattierungen kommt der Hörer nicht recht nahe, er wird sogar die



harmonischen Störungen am Schlusse mangels aussermusikalischer Hilfsvorstellungen ablehnen; im dritten Teile scheint der Held des Ganzen in irgend einer Verzauberung zu enden. Ihr Motiv ist echt russisch und reizvoll, und überall fesselnd ist Lubomirsky's Rhythmik. Im übrigen wird das Werk in Deutschland kaum auf viel Sympathie rechnen können.

186. **Ferruccio Busoni**: Lustspiel-Ouvertüre op. 38 (komponiert 1897, umgearbeitet 1904; aus Zwei heitere Ouvertüren) für Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein wirklich heiteres, sehr anspruchsloses und leicht ausführbares Werkchen.

Dr. Hermann Stephani

187. **Charles Wood**: Die Ballade von Dundee für Bass-Solo, Chor und Orchester. (Text von W. E. Aytoun, deutsche Übersetzung von L. Kirschbaum.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das Werk hebt mit einem charakteristisch-trotzigen Motiv an, das seinen Ursprung in der dorischen Tonart hat, wie auch die später hier eintretende Weise sicher in irgend einer Nationalmelodie wurzelt. Dadurch erhält das Werk einen originellen bodenständigen Zug. Auch einige feingearbeitete Chorstellen (u. a. „Langsam von durchbrochenen Ufern“) fallen angenehm auf. Wo der Komponist aber den heimatlichen Boden verlässt, wird er konventionell, sehr homophon und vermag auf die Dauer nicht mehr zu interessieren.

188. **Ludwig Thuille**: Drei Gesänge für Frauenstimmen (Chor oder Solo) mit Klavierbegleitung, op. 31. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Thuilles Frauenchören gegenüber packt der Kritiker seine Lupe ein und sagt sich seufzend: „Wäre doch die Welt so schön, wie sie sich in diesem Kopf und diesen Liedern malt“ und sagt zu den Damen: „Gehen Sie hin und singen Sie uns das vor, dann wird uns unglaublich wohl werden. Brauchen können wir's!“

Paul Hielscher

189. **Amadeus v. d. Hoya**: Die Grundlagen der Technik des Violinspiels. 2. Teil. 1. Abteilung. Theoretisch-praktische Elementarlehre. Verlag: Max Hesse, Leipzig.

Unbedingt ist dem Verfasser darin recht zu geben, dass die primäre Elementarlehre der Violintechnik bisher in allen Schulen vernachlässigt worden ist, weil man bestrebt war, von den allerdings öden technischen Präliminarien möglichst rasch zu komplizierteren Funktionen fortzuschreiten, sowie das Musikalische in das Studium einzubeziehen. Dagegen scheint mir der Verfasser die Grundelemente der technischen Funktionen gar zu ausführlich zu behandeln; selbst sehr begabten Anfängern wird, fürchte ich, die Lust vergehen, wenn sie den ungemein reichhaltigen vom Verfasser gebotenen Lehrstoff durchnehmen sollen, zumal darin rhythmisch variierte Übungen, Studien in verschiedenen Stricharten u. dgl. gar nicht vorkommen, die unmelodische Tonfolge der Übungen höchst unerquicklich wirkt. Wer aber die Geduld hat, Hoya's Lehrgang durchzuarbeiten, wird freilich dadurch eine ganz vorzügliche Schulung der linken Hand erreichen und für immer die denkbar solideste Grundlage gelegt haben.

190. **Emil Prill**: Schule für die Böhmflöte. op. 7. Verlag: Julius Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Der Verfasser dieser bereits in zweiter verbesserter Auflage vorliegenden Schule, erster Flötist der Königl. Kapelle und Lehrer an der akademischen Hochschule für Musik in Berlin, hat mit grossem pädagogischen Geschick darin ein ungemein vielseitiges und nützliches Übungsmaterial niedergelegt und in knapper Form alles Wesentliche gesagt (Text auch englisch und russisch), was der Flötist über sein Instrument



und von diesem wissen muss. Die alte Flöte ist darin gar nicht mehr berücksichtigt, da die Vorzüge der von Theobald Böhm im Jahre 1847 endgültig konstruierten sogenannten Böhmflöte hinsichtlich der Reinheit der Stimmung und der Gleichmässigkeit des Tones in den letzten Jahren den Sieg über das alte System entschieden haben. Auch Komponisten werden gut tun, in diese vortreffliche Schule einen Blick zu werfen, da sie aus ihr sehr gut ersehen können, was man heute den Flötisten bieten darf.

Dr. Wilh. Altmann

191. **Robert Volkmann:** Konzert für Violoncello mit Begleitung des Orchesters oder Pianofortes op. 33. Neue Ausgabe von Hugo Becker. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Der bekannte Cellovirtuos Hugo Becker hat sich bemüsst gesehen, Volkmanns Cellokonzert „neu herauszugeben“, jenes Konzert, das noch immer als das gedankentiefste und klangschönste der Celloliteratur gilt. Becker hat der Cellostimme Applikaturangaben beigefügt. Das werden manche Cellisten dankbar begrüßen, andere werden trotzdem ihre eigene Applikatur beibehalten. Ferner hat Becker eine Kadenz von eigener Komposition eingelegt. Sie soll willkommen sein, wenngleich sie nicht für die vier Originalkadenz Volkmanns, die ausgelassen sind, entschädigen kann. Auch die zahlreichen den Angaben Volkmanns gerade zuwiderlaufenden Vortragsbezeichnungen (Bindungen, Pizzicati) seien dem Praktiker verziehen. Aufs schärfste zu verurteilen sind jedoch seine Ausmerzungen grösserer Partien aus dem Konzert. Die so entstandenen Lücken hat Becker — ohne sie als solche kenntlich zu machen! — durch landläufige Phrasen dürftig zugestopft. Auch sonst begegnet man Verwässerungen Volkmannscher Figuren, die zugunsten leichterer Spielbarkeit angebracht sind. Es fehlen in der Neuausgabe: 16 Takte beim Buchstaben G, 8 Takte beim Buchstaben M, kurz vor der Kadenz, und 8 Takte nach der Kadenz, vor Wiedereintritt des Tempo I. Das Volkmannsche Konzert ist ein symphonisches Gebilde, bei dem jeder Takt in innerer Beziehung zum Ganzen steht. Becker tilgt mit seinem ersten Strich eine der kunstvollsten Stellen der Durchführung, wo sich der Wettstreit zwischen Cello und Orchester besonders spannend gestaltet. Der letzte Strich beseitigt die prachtvollen Fortissimoschläge des Orchesters vor dem duftig zarten Schlusse des Konzerts, also eine wohlberechnete Kontrastwirkung! Bei der Aufführung von Werken grosser Meister hat der reproduzierende Künstler das Recht, seinem Naturell nicht zusagende Stellen auszulassen. Gibt derselbe Künstler aber ein derartiges Werk neu heraus, so berechtigt ihn nichts, die im Spiel ausgelassenen Stellen auch im Druck stillschweigend zu tilgen. Über seiner Geschmacksrichtung darf er die Hauptpflicht des Herausgebers nicht vergessen: eine korrekte Ausgabe herzustellen. Will er eigene Weisheit anbringen, so hat dies nur nebenbei zu geschehen — z. B. sind Striche durch punktierte Linien als „ratsam“ anzudeuten — Änderungen bescheidenlich in der Fussnote vorzuschlagen. Das ist der einzige Weg, in der Ausgabe trotz der Neuerungen auch die Korrektheit zu wahren, der Weg, den Becker nicht gewandelt ist. Seine Bearbeitung ist eine Verschlimmbesserung des Volkmannschen Konzertes.

Dr. Hans Volkmann

192. **Jules J. Major:** Konzert in a-moll für Violoncello mit Begleitung des Orchesters op. 44. Verlag: Méry-Béla, Budapest.

Der Komponist bemüht sich mit Erfolg, das übliche Schema der Cellokonzerte zu durchbrechen und in freier Form klangvolle Tongebilde zu schaffen. Er verwendet das Soloinstrument oft sehr glücklich, so in den zahlreichen Rezitativen und den wirkungsvollen Variationen. Die Begleitung deckt fast nie den Solisten. Ein Spieler mit Phantasie, mit schönem grossen Ton und bedeutender Technik wird mit dem Konzert sicherlich Erfolg erzielen.



193. **Johann Bohus:** Sonate h-moll für Violoncello und Pianoforte op. 101. Verlag: Louis Oertel, Hannover.

Weniger eine Sonate, als eine Reihe lose zusammenhängender Cellostücke, denen eine gewisse Stimmung nicht abzusprechen ist. Das Andantino gibt sich recht graziös, der letzte Satz zeigt flotte Tarantella-Rhythmen.

194. **A. Liek:** Dramatische Phantasie für Violoncello mit Pianofortebegleitung. op. 26. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Gr.-Lichterfelde.

Ein Stück, das zwar dem Solisten Gelegenheit gibt, die Modulationsfähigkeit seines Tones in allen Lagen zu verwerten, das aber durch die wenig interessante Arbeit in der Begleitung etwas eintönig wirkt. Eine farbenreiche Orchestration würde hier viel helfen können, da ein frischer und grosser Zug in der Komposition unverkennbar ist.

Hugo Schlemüller

195. **J. S. Bach:** Sonata in Es-dur. No. 1. der Orgelsonaten. Für Orchester übertragen von H. H. Wetzler. Verlag: Novello & Co., London.

Das vorliegende Arrangement Wetzlers ist nicht ohne Stilgefühl gemacht. Es ist eine gute Instrumentationsstudie.

196. **Otto Urbach:** Vier Lieder mit Klavierbegleitung, op. 21. — Vier Lieder mit Klavierbegleitung, op. 22. Verlag: Schlesinger (Rob. Lienau), Berlin.

Die Tonsprache Urbachs interessiert auf den ersten Blick. Viel Eigenes weiss er zu sagen. Harmonische Härten laufen zwar mit unter, doch entwickelt sich alles soweit organisch, dabei niemals des für die jeweilige Stimmung nötigen charakteristischen Ausdrucks entbehrend.

197. **Wilhelm Rohde:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 4. — Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 20. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gross-Lichterfelde.

Rohdes Phantasie ist stumpf und trocken. Dem Zauber des Sprachrhythmus steht er hilflos gegenüber.

198. **Musik am Sächsischen Hofe. König Anton von Sachsen:** a) Die Nympe des Pohrsbergs; b) Kavatine. Revidiert von Otto Schmid-Dresden. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ersteres der Prinzessin Amalie, seiner Nichte, zum Namenstag 10. 7. 1815 gewidmet, das zweite aus einer Kantate stammend, die der schöngeistige König Anton aus Anlass der Geburt seines Neffen Clemens, 1798, komponiert hat, sind Liedchen, wie sie die Zeit der graziösen Schäferspiele fast allzureichlich hervorgebracht. Wenn auch diese dramatischen Idyllen um die Wende des 19. Jahrhunderts schon überwunden waren, so ging die musikalische Phantasie König Antons, gelegentlich zwar mit Mozarts Harmonik liebäugelnd, doch noch ganz darin auf.

199. **Josef Heckmann:** Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 1. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Heckmanns op. 1 hätte eine nicht üble Talentprobe werden können, wenn des Komponisten technisches Können nicht auf so schwachen Füßen stände. Harmonische Härten, rhythmische Ungeschicklichkeiten, geringes Verständnis der Behandlung der Singstimme und eine ungenügende Deklamation lassen, trotz einigen guten Anläufen in der Erfindung, die Herausgabe dieser Gesänge als verfrüht erscheinen.

200. **Felix vom Rath:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 12. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Mit den neu erschienenen Gesängen hat der Komponist nichts Erfreuliches geschaffen. Besonders unglücklich ist Felix vom Rath im Erfassen des natürlichen Rhythmus.

Weigandts „Sommerabend“ in einen Lento-Vierteltakt auseinanderzuzerren, ist unverständlich. Auch das zweite Lied „Nacht“ lässt an unlogischer Gequältheit des Rhythmus nichts zu wünschen übrig. Verhältnismässig am besten ist das „Gebet“ geglückt, obwohl man auch hier zu einer vollen Befriedigung nicht gelangen kann.

201. **Walter Courvoisier:** Acht Gedichte von Anna Ritter für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 3. — Die Muse. Für Baritonsolo mit Begleitung des Orchesters, op. 4. — Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 6. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Ungleich höher als die Gesänge von Heckmann und vom Rath stehen diejenigen von Walter Courvoisier. Ein gesundes Empfinden findet hier einen natürlichen und abwechslungsreichen Ausdruck, abhold aller geistreichseiwollenden Grübeleien. Wohl ist auch er nicht frei von allerhand Ungeschicklichkeiten, manchem leichtgewogenen Gedanken gewährt er unbedenklich Einlass in seine gesanglichen Stimmungsbilder, trotzdem ist sein Komponieren ein erfreuliches. Für ganz besonders glücklich geraten erachte ich, soweit der Klavierauszug ein Urteil zulässt, „die Muse“. Hier hat der Tondichter Momente von schwungvoller Grosszügigkeit, die einen guten Ausblick auf das weitere Schaffen des jungen Künstlers gewähren. Adolf Göttmann

202. **Shapleigh:** Sechs Lieder für tiefere Stimme, op. 11. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das löbliche Bestreben nach Einfachheit und Schlichtheit hat hier das Flache und Reizlose gezeitigt. Volkstümlichkeit und sentimentale Trivialität liegen bekanntlich dicht nebeneinander, da es gerade so unendlich schwer ist, das Einfache nicht nur mit einfachen Mitteln hinzustellen, sondern auch in der Grösse echter und schlichter Empfindung. Mit der populären Note muss sich gesunde Kraft vermählen, soll das Volkslied vornehm ausschauen und künstlerisch sein. Weiteres wüsste ich über Shapleigh nicht zu sagen, höchstens, dass er ab und an (z. B. in No. IV: „Ihre Treue“) ein gutes musikalisches Können an den Tag legt und nach Art der anglikanischen Rasse mit Vorliebe steifbeinig in Sequenzen und ähnlichem gespreizt auftretenden logischen Formenkram schulmässiger Zucht und Gesittung einherschreitet.

203. **A. von Fielitz:** „Mit Veilchen“, für eine Singstimme. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein Lied, — nichts weiter. Aber höchst fein und sauber gearbeitet, von durchsichtiger, klarer Flüssigkeit, von der viele lernen könnten, dabei lebenswürdig und schlicht und einfach gesungen. Eine Musik wie aus alter Zeit, die von Schubert her noch weiss, wie ein „Lied“ zu klingen hat. Über die lebenswürdige Grenze hinaus jedoch keinerlei Eigenart.

204. **Willy Knüpfer:** „Neun Gesänge“, für eine Singstimme. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist mir ein inneres Bedürfnis, auf diese Lieder, die jeder Hausmusik einen sinnigen Reiz verleihen würden, nachdrücklichst aufmerksam zu machen. Was man auch von den Gesängen wählen mag, es steckt eine ehrliche Empfindung darin. Schade um diese starke Begabung und eine herrlich-tiefangelegte Natur, dass sie uns zu früh genommen wurde! Zwar, er ist kein Hugo Wolf, auch ohne besondere Genialität, aber er hat jene schöne Tiefe und edle Ruhe, die aus stiller Betrachtung und liebevollem Sichversenken in den Text emporblüht. Knüpfer hatte ohne Zweifel eins: die volkstümliche Note. Man sehe sich einmal No. 1: „Schlummerlied“ und No. 3: „Verklungen“ an und lausche auf den einfachen Klang, so wird man wissen, was Schlichtheit ist. No. 7: „Mutter“ halte ich in der gesunden Volkskraft schlechterdings für ein Meisterwerk, das



einen ganzen Band „Scherl“ reichlich aufwiegt. Auch das Sommer- und Frühlingslied (No. 5 und 9) zeugen von üppigem Schwall. Am höchsten aber steht sein Können in dem wundertiefen: „Toter Wunsch“, das sich den besten unserer romantischen Blütezeit anreicht. Die süsse Begleitung im zweiten Teile, die sich wie eine Lilie keusch und rein um die schmerzliche Singstimme schlingt, sagt mir, dass hier einst Tiefe geboren ward. Es ist so nichts und sagt doch so viel. Wie töricht und wie komisch zugleich gegenüber dieser schlichten Gebärde einer schauenden Seele das geistreich-geistlose Tun und orchestrale geklügelte Klauben unschöner, weil zweckloser Harmonieen, das Hineingeheimnissen lauter unmusikalischer Dinge, der genialische Schein und das wilde hysterische Schreien und Sichquälen in unseren Tagen! Da sind uns Knüpfer und andere Geistesverwandte doppelt willkommen; denn sie lassen uns wieder glauben und lehren uns, die Hoffnung nicht aufzugeben. Im übrigen sah ich hier wieder die alte Weisheit Robert Schumanns bestätigt, nach der sich kein Meister bildet ohne meisterliche Behandlung eines blühenden Choralsatzes. Rudolf M. Breithaupt

205. **Paul Hassenstein:** Schule für das Normal-Harmonium. (Harmonium mit einheitlicher Registrierung.) Verlag: Paul Koeppen, Berlin.

Diese Schule hat von vornherein einen grossen Vorzug aufzuweisen, sie ist für ein bestimmtes Instrument mit genauen Registerangaben verfasst. Als das Wirrsal in der Harmonium-Literatur kaum mehr zu entwirren war, wurde auf einer im Mai 1903 in Berlin stattgefundenen Versammlung der deutschen Harmoniumfabrikanten beschlossen, fernerhin bei der Anfertigung des Saugwind-Harmoniums einheitlich vorzugehen. Die jetzigen Instrumente haben gleichen Tastenumfang, gleiche Teilung und Registeranordnung. Sie führen daher den Namen „Harmonium mit einheitlicher Registrierung“. Hassenstein, dessen Kompositionen durchschnittlich ein doktrinärer, zopfiger Anstrich aus der Biedermeierzeit anhaftet, zeigt sich in dieser Schule als ein bedeutender Pädagoge. Sie ist das weitaus beste Werk von ihm, ja überhaupt die beste Harmoniumschule, die mir bisher zu Gesicht gekommen ist. Das Übungsmaterial ist trefflich gewählt und mit kurzen theoretischen Anweisungen gepaart, die beigegebene Sammlung kurzer Stücke umfasst die Zeit vor Bach bis auf den heutigen Tag. Mit diesem Werke ist eine grosse Lücke ausgefüllt, durch deren Beseitigung sich sowohl der Verfasser wie auch der Verleger ein bleibendes Verdienst erworben haben, da auch die äussere Ausstattung rühmend anzuerkennen ist.

206. **Ch. M. Loeffler:** Quatre Mélodies pour Chant et Piano op. 10. Verlag: G. Schirmer, New York.

Es ist schwer, zu unterscheiden, welches Lied dieses Heftes am unerfreulichsten und abstossendsten wirkt. Man wird selten eine solche Vereinigung von Unnatur, Schwulst und Langeweile antreffen. Das wird aber stets das Resultat sein, wenn jemand bei derartigem Mangel an Erfindung es unternimmt, unter allen Umständen sich als eigenartig und bedeutend aufzuspielen. Karl Kämpf

207. **Fritz Koegel:** Lieder für eine Singstimme. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es mag an der zum Teil schon ziemlich weit zurückliegenden Entstehungszeit dieser Gesänge gelegen sein, dass sie in ihrem Wert ziemlich ungleich erscheinen. Aus allem will mir indessen hervorgehen, dass Koegel noch nicht recht sich selbst gefunden hat: ein überall fühlbarer Hang, modern zu sein, und ein gleichzeitiges Streben nach volkstümlicher Ausdrucksweise stehen ziemlich unvermittelt nebeneinander. Am besten gefallen mir kraft ihrer entschiedeneren Betonung dieses zweiten Elementes „Mit Trommeln und Pfeifen“ und das „Nachtlied der Mutter“. Die übrigen Gesänge haben, wenn sie nicht allzu einfach, wie das Wiegenlied, ausgefallen sind, etwas Suchendes an sich, das den Hörer oder Spieler immer dem Eindruck eines schwankenden, unscharfen Charakterbildes aussetzt. Hermann Teibler