

Werk

Titel: Besprechungen

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1906

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_005_04_20|LOG_0066

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de



BÜCHER

183. Max Bukofzer: Was ist Tonansatz? Verlag: August Hirschwald, Berlin.

Als Ergänzung zu seiner für Laryngologen und Gesanglehrer gleich wertvollen Schrift „Zur Hygiene des Tonansatzes“, die ich s. Z. hier empfohlen habe, hat Dr. med. Max Bukofzer in Königsberg i/Pr. eingehend die Frage „Was ist Tonansatz?“ behandelt. Die Ergebnisse dieser vornehmlich terminologischen Untersuchung hat er wieder in einer medizinischen Zeitschrift, dem Archiv für Laryngologie (17. Bd. 3. Heft), veröffentlicht; ein Sonderdruck macht sie auch dem Laien zugänglich. Was ist Tonansatz? Die Frage kommt einem im Anfange vielleicht etwas simpel und — soweit es sich um die sprachliche Umgrenzung des Begriffes handelt — kaum der Untersuchung wert vor. Ein wenig Nachdenken und das Blättern in der einschlägigen musikalischen Literatur, die in ihren Hauptvertretern von Bukofzer übrigens wörtlich zitiert wird, zeigen aber bald eine Wirrnis von Auffassungen dieses Begriffes auf, die die entschiedensten, bis zur Wurzel gehenden Forschungen Bukofzers nur allzusehr rechtfertigt. Seine Meinung, dass der Begriff durch masslose Erweiterungen seiner Prägnanz beraubt sei, wird von den Tatsachen gestützt. Was alles unter „Tonansatz“ verstanden wird, wie sehr die verschiedenen Musiker und Kritiker, Gesanglehrer und Sänger in ihren Auslegungen des Begriffes auseinandergehen, wieviel Verwirrung mit diesem einen Worte angerichtet wird, ist erstaunlich. Bukofzer kommt es hauptsächlich auf eine Verständigung zwischen den Laryngologen und den Gesanglehrern (und Sängern) an; aus dieser Bemühung ist die kleine, viel Material enthaltende Schrift entstanden. Indessen geht sie im Grunde jeden an, der mit dem Gesange praktisch und theoretisch zu tun hat. Ohne hier auf die Einzelheiten der interessanten sprachlichen Untersuchung, die ich vielmehr dem persönlichen Studium empfehle, einzugehen, möchte ich an dieser Stelle nur die Schlussforderung Bukofzers unterstützen und alle, vornehmlich auch die in die Weite und Breite wirkenden Tageskritiker, zu ihrer Erfüllung auffordern. Diese Forderung lautet: den Begriff „Tonansatz“ (= attaque) ganz allein für den Vorgang an der Glottis im Momente der Tonerzeugung zu benutzen, hingegen für die Vorgänge in den Resonanzräumen die bereits eingeführte und sehr klare Bezeichnung „Tonanschlag“ (= émission du son) anzuwenden. Durch die präzise Unterscheidung dieser beiden Begriffe dürfte manche Unbestimmtheit in der Gesangs-terminologie bald verschwinden. Bukofzer macht einen wohlbegründeten vernünftigen Vorschlag; warum sollte man ihn nicht ohne Einschränkung annehmen?

Paul Ehlers

184. Elisabeth Caland: Die Ausnutzung der Kraftquellen beim Klavierspiel, physiologisch-anatomische Betrachtungen. Verlag: Ebnersche Musikalienhandlung, Stuttgart.

Mit diesem Werke, das zum Teil bereits im Sommer 1904 im „Klavierlehrer“ publiziert wurde und schon damals das höchste fachliche Interesse wachrief, dürfte der Ring der pianistischen Forschung geschlossen sein; denn es ist der bekannten Verfasserin der „Deppeschen Lehrsätze“ auf empirischem Wege geglückt, der Natur ein neues Gesetz abzugewinnen und in exakter Weise zu begründen. Die Physiologie nahm bisher



den Standpunkt ein, dass die muskulären Funktionen des Armes mit den Bewegungen des Schultergelenks im grossen ganzen abschliessen. E. Caland hat jedoch nachgewiesen, dass wir bei der Armhebung fähig sind, das Schulterblatt abwärts zu ziehen, und so diejenige Kraftquelle zu erschliessen, die vermöge ihrer Stärke und Ergiebigkeit (*M. latissimus dorsi*) für das Klavierspiel der Zukunft von wesentlicher und entscheidender Bedeutung werden kann. Diese Schulterblattsenkung, die „eine ganz ungewöhnliche Herrschaft über die Koordination der tätigen Muskelgruppen erfordert“, ist, wie R. du Bois Reymond ausdrücklich bestätigt, „der Form und dem Grade nach für den Physiologen neu und überraschend“. Der Wert dieser Bewegung ist praktisch der, dass wir erstens in den Besitz der stärksten Muskelquelle gelangen, zweitens den vollkommensten Zusammenschluss aller beteiligten Muskelgruppen erreichen und infolgedessen schliesslich drittens jene Einheit bewusster Bewegungen ermöglichen, die als höchster und letzter Zweck des Kunstspiels überhaupt zu gelten hat; denn „es kommt nicht darauf an, stets die ganze Kraft, welche die Muskeln hergeben können, zur Entfaltung zu bringen, sondern vielmehr auf die richtige Art ihrer Vermittlung der auszuführenden Bewegungen.“ Das der Kern der für die künftige Technik massgebenden Schrift! Der weitere Vorzug derselben liegt in der höchst einfachen und klaren Darstellung der anatomischen Grundlagen, sowie in der praktischen Erläuterung der hauptsächlichen Muskelfunktionen, d. h. in der angewandten Muskelphysiologie. Der moderne Klavierpädagoge hat damit endlich das, was ihm bislang fehlte: einen ausgezeichneten und sicheren Führer durch das immerhin schwierige und den meisten noch fremde Gebiet aller auf das Klavierspiel bezüglichen physiologischen Probleme. Es ist nunmehr Sache der pädagogischen Verbände und leitenden Kreise (Akademien und Institute), vor allem aber Sache des Staates, auf dieser gewonnenen Grundlage aufzubauen und ein einheitliches System zu schaffen, das dem lernäischen Methodenungeheuer endgültig den Garaus macht, indem es unter Anlehnung an die Natur die Gesetze und Ergebnisse der modernen physiologischen Forschung ins Praktische überträgt und sie jedem Lehrer, der als Bildner doch auch in diesen Dingen ein objektives Wissen sein eigen nennen muss, zur unabweislichen Pflicht macht. Was E. Caland schliesslich über „Pro- und Supination“ (cf. das vorzügliche photographische Material der Adduktions- und Abduktionsstellung [Röntgenbilder]), über die „aktive Fixation“, „isolierte Kontraktion“, sowie über den „freien Fall“ und die Bedeutung der Innendrehung der Hand (Pronation) sagt, darf als wichtige positive Ergänzung der genialen „Deppeschen Lehre“ gelten. Das Buch, dessen Tafeln und Bilderbeilagen ebenso vorzüglich wie interessant, sollte demnach als physiologischer „Leitfaden“ jedem Pädagogen von Bildung und Geschmack zur Hand sein. R. M. Breithaupt

MUSIKALIEN

185. **Denkmäler deutscher Tonkunst:** Erste Folge. 19. Bd. Arien von Adam Krieger. Herausgegeben von Alfred Heuss. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1905.

Kriegers Name ist heute nicht vielen mehr bekannt; die Musikschriftsteller sprechen über ihn im wesentlichen nur auf Grund dessen, was Becker seinerzeit in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichte. Neues biographisches Material haben Fürstenau u. a. beigebracht; ihnen reiht sich jetzt Heuss an, dem es gelungen ist, einige weitere Quellen zu erschliessen. Krieger ist 1634 in Driesen geboren, war Schüler des Hallenser Scheidt und lebte etwa von 1650 ab in Leipzig, wo er neben der Musik auch humanistische Studien an der Universität getrieben zu haben scheint. Mit hervorragenden Musikern wie Rosenmüller hat er sicherlich in Verkehr gestanden; auch mag er ein Kollegium

musicum geleitet haben. 1655 wurde er Organist an der Nikolai-Kirche. Später siedelte Krieger nach Dresden über; um die Nachfolge des 1657 gestorbenen Thomaskantors Tob. Michael bemühte er sich von dort aus vergeblich, trotzdem der Kurfürst und seine Gemahlin sich für ihn beim Rate der Stadt verwandten. Nicht viel später ist Krieger wohl Nachfolger Klemms als Hoforganist in Dresden geworden. Dass er mit H. Schütz in Verbindung gestanden, ist anzunehmen, aber nicht zu beweisen. Er starb am 30. Juni 1666. Kirchenkompositionen von ihm sind ausser einem kleinen Reste nicht auf uns gekommen; einen Teil der „Arien“ hat er selbst herausgegeben. Freunde sammelten seine in weiten Kreisen bekannten Lieder, deren manches seine Entstehung in studentischen Kreisen gefunden zu haben scheint, und gaben sie in Druck. Diese Sorglosigkeit Kriegers in bezug auf Bekanntgabe seiner Schöpfungen mag wenigstens zum Teil darin begründet liegen, dass er allem Anscheine nach eine überaus heitere und gesellige Natur war, die die Gegenwart, guten Wein und schöne Frauen liebte und der Zukunft nicht sonderlich achtete. Viele seiner Liederdichtungen (er war ein über den Durchschnitt hervorragender Dichter) scheinen Erlebtes widerzuspiegeln. In seiner Einleitung zu den Arien Kriegers hat Heuss dessen Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes vortrefflich angegeben; Krieger steht mitten in der Bewegung, die dem Liede Einflüsse des Volksliedes in bezug auf Symmetriegesetze, Einflüsse der Tanzmusik in bezug auf prägnante Rhythmik und Verwendung kurzer Motive zuführte. Er hat diese Gesetze musikalischen Gestaltens in künstlerisch fein empfundener Weise verwendet, ist Trivialitäten aus dem Wege gegangen und hat so seine geschlossenen Liedformen mit ursprünglichem Inhalte zu füllen verstanden, dass man die Arien noch heute gern hören wird. Die Liedform ist für Krieger so bezeichnend, dass er sie auch grösseren, ihrer Natur nach darüber hinausgreifenden Schöpfungen zugrunde legte. Seine starke Empfindungskraft liess ihn aber nicht in formalistischer Engherzigkeit aufgehen; wo es die Natur seiner den Kompositionen unterlegten Dichtungen verlangt, durchbricht er die Gesetze strenger Symmetrie und weiss überaus wirkungsvolle Steigerungen zu erzielen. Die Sammlung bietet Liebeslieder, Trinklieder u. a. m. Es steckt eine Fülle von Stimmung in den Gesängen; hervorragend sind einige humoristische Lieder. Alles in allem ist Krieger als Musiker eine durchaus originale Erscheinung, die wert ist, dass man ihr eine gebührende Aufmerksamkeit erzeigt.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

186. **Emil Sjögren:** Sonat (A-dur) för Piano, op. 44. Verlag: Musikaliska Konstförläggningen, Stockholm.

Für Haus und Unterricht wird diese nicht zu schwer geschriebene Sonate als angenehme Bereicherung der Klavierliteratur gelten können. Sie bewegt sich auf mittlerer Linie, von Seichtheit wie Tiefe gleich fern, ist mit gutem Können klavieristisch gearbeitet und weist, zwar nicht in der Form, aber in der Erfindung neben Gewohntem, landläufig Glattem doch manchen Zug eigenartigeren Charakters auf, der, wenn er auch keine markante Physiognomie an dem Tonsetzer selbst erkennen lässt, doch Liebhaber nördlicher Kunst erfreuen wird. Nur Anfang und Schluss des Adagios sind in der Erfindung etwas wohlfeil.

187. **Léopold Wallner:** Sonate Romantique. Verlag: Schott frères, Brüssel.

Die auf den Stimmungswert dieser Sonate zielende Bezeichnung „romantisch“ kann als Freibrief für ihren geringen musikalischen Gehalt nicht genügen. Es stehen da auf 26 Seiten Folgen von Tönen und Akkorden in solchen verschwimmenden Farben und weichlichen, blassen Konturen — abgesehen von den allzu häufigen chromatischen Wagnerismen —, dass irgendwelche rechte Freude daran nicht aufkommen kann. Die Sonate erweckt auch trotz der offenbaren auf Form gerichteten Absicht doch nicht den Eindruck organischen Wachstumes, befriedigender baulicher Meisterung. Ohne erfindungs-

kräftigere, einigermaßen originelle Gedanken und eine klaviertechnisch wenigstens interessante Verarbeitung werden solche Niederschriften von eigentlich nur Aneinanderstückelungen wenig charakteristischer Einfälle, so gut sie gemeint sein mögen, eben niemals den Anspruch auf ernstere Beachtung erheben können. Die seinerzeit besprochenen — ebenfalls „romantischen“! — Oboestückchen aus derselben Feder waren da eine weit bessere Talentprobe und scheinen für den Umfang dieser Begabung Richtlinien zu enthalten.

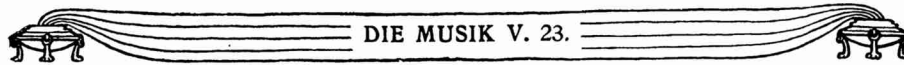
188. **Henryk Melcer**: I. Concerto pour Piano et Orchestre. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Klavierkonzerte sind oft hauptsächlich Aufstapelungen der individuellen technischen Fertigkeiten ihrer Schöpfer, die sich ja auf unendlich verschiedene Gebiete der Spielweise dieses Instrumentes erstrecken können. Nur selten — und das sind dann eben die häufiger gespielten, von den Meisterwerken nicht erst zu reden — ist ihr Inhaltswert und ihre Formensprache von besonderer Bedeutung. Dies muss auch von dem vorliegenden, in c-moll stehenden Concerto gesagt werden. Soviel aus der Bearbeitung für zwei Klaviere zu ersehen ist, kann der Verfasser flüssig und wirkungsvoll schreiben. Die Ansprüche auf technisches Reproduktionsvermögen, besonders höchste Geläufigkeit, Übereinandergreifen der Hände u. a. m. sind nicht gering. Aber es dürfte wahrscheinlich sein, dass Inhalt und Form verwöhnten, um nicht zu sagen höchsten, Ansprüchen nicht genügen werden. Das in keinem Falle unvornehme Stück enthält ja manches Hübsche, so im gesangsvollen Adagiosatz. Der pathetisch gehaltene erste Satz übertrifft auch, relativ gesprochen, den scherzartigen Schlussteil an gedanklichem Werte. Das Gesamtbild ist aber doch vorwiegend das eines mehr „ad usum proprium“ geschriebenen, über den anständigen Durchschnitt nur wenig emporragenden Werkes.

189. **Franz Mikorey**: Klavierkonzert in A-dur mit Orchester. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

In diesem Werke werden Pfade gewandelt, die diejenigen des im vorgehenden besprochenen an aristokratischem Wesen um ein Erkennbares übertreffen. Es ist dies ganz offenbar kein für in erster Linie virtuose Zwecke geschriebenes Werk, sondern Soloinstrument und Orchester — auch in diesem Falle liegt mir nur die Bearbeitung für 2 Klaviere vor — treten hier mehr in den Dienst eines Höheren, Übergeordneten, des Kunstwerkes an sich. Die formale Technik ist sicher und im allgemeinen gut gerundet. Mit Ausnahme des etwas gewaltsam anmutenden Überganges vom Largo zum Schlussteile gibt es da nirgends eine Lücke, eine allzu bequeme oder eine harte Fortführung der Linie, und das bedeutet schon etwas. Auch die Behandlung des nicht leichten Klavierparts und seine Ergänzung und Durchsetzung mit dem Orchester zeugen von sicherem Können. Meines Empfindens hätte sich aus dem auch in den Nebengedanken recht glücklich erfundenen Material des ersten Satzes wohl noch mehr herausholen lassen, das Hauptthema dominiert ein wenig zu sehr. Das Largo mit der beachtenswert hier angebrachten Kadenz und der Schlussteil enthalten ebenfalls nicht übles Material. Das Hauptthema des letzteren ist deutlich erkennbar vom Geiste des Hauptthemas des Eröffnungssatzes beeinflusst, was zur Einheitlichkeit des Werkes mit beiträgt. Stören könnten den oder jenen, der da besonders anspruchsvoll ist, die chromatischen Folgen alterierter Akkorde auf S. 61. Wer gedenkt da nicht der Walküre? Der vorherrschende Eindruck dieses dem Herzog von Anhalt gewidmeten Concertes ist jedenfalls ein guter, und mancher wird Interessantes und Dankbares in dem ernst angelegten Werke finden.

190. **Karl Kämpf**: Zwei Melodien für Streichorchester, op. 26. — Hiawatha, Suite für grosses Orchester, op. 27. — Verlag: Otto Jonasson-Eckermann & Co., Berlin.



Die Melodien sind anspruchslose Stücklein, durch keine Besonderheit ausgezeichnet. Die Suite ist durch Stimmungen aus dem bekannten Longfellowschen Epos angeregt. Ein starkes Talent hätte wohl beträchtlich mehr daraus gemacht. Beispielsweise enthalten die den Teilen „Minnehaha“ und „Chibiabos“ vorangestellten Verse auch noch anderes, als die Musik zu schildern sucht. Sie malt nur mit einer Farbe, dort finden sich aber deren mehr. Ein abrundender fünfter Teil hätte dem Werke gewiss wohlgetan. So, wie es angeordnet ist, versichert es. Die Erfindung — einmal, im ersten Satze, läuft das Nibelungenschicksalsmotiv mit unter — und ganze Art der Tonstücke deutet auf ein mittleres Können und Wollen. Innerhalb seiner engeren Grenzen ist es nicht unliebenswürdig. Die Instrumentation ist im allgemeinen sicher, sie bewegt sich in üblichen Bahnen. Einige unnötige Härten — auch kleine Druckfehler — finden sich hier und da. Für leichtere Unterhaltungskonzerte wäre die Suite nicht übel zu verwenden, das Opus 26 auch für Dilettantenorchester. Alfred Schattmann

191. Cornélie van Oosterzee: Chansons sentimentales. op. 54. — Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 59. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Die bekannte holländische Komponistin hat bereits durch eine grosse Anzahl meist in dem graziös lyrischen Genre sich bewegendem Kompositionen instrumentaler und vokaler Natur ihr schönes Talent bewiesen. Ihre als op. 54 erschienenen „Chansons sentimentales“ machen davon keine Ausnahme. Es sind fein rhythmisierte melodische Liedchen, die Sängerinnen mit guter französischer Aussprache eine willkommene Abwechslung im Liederprogramm bieten. Weniger kann ich mich mit op. 59, No. 1 „Lenz-entzücken“ befreunden. Es ist ein wohl schwungvoll gemeintes Lied, das aber durch eine verzogene Rhythmik im Flusse stockt, ferner durch eine geringwertige Behandlung der Dichtung diese keineswegs erschöpft. op. 59 No. 2 ist in vieler Beziehung darin besser geraten, wenn ich auch manche auf Kosten der melodischen Phrase gemachte Silbendeckung nicht gerade für geschmackvoll halten kann.

192. Arnold Nielsen: Kaerlighed. Sieben Gesänge. Zwei Hefte. op. 3. Nordischer Musikverlag, Kopenhagen.

Eine eigenartig sprunghafte Komponistennatur tritt uns in diesen Liebesliedern entgegen. Keiner der sieben Gesänge vermag vollständig zu befriedigen. Hohles Pathos, trockene Melodik, musikalische Ungeschicklichkeiten wechseln mit Momenten tiefer Empfindung, starken, fast dramatischen Ausdrucks und interessanter Harmonik. Ein abschliessendes Urteil über die vorliegenden beiden Hefte zu fällen, ist insofern schwierig, als es auf alle Fälle ein schiefes Bild von dem Talent Nielsens geben würde, auf dessen Weiterentwicklung man gespannt sein darf. Mir scheint die Herausgabe des op. 3 verfrüht.

193. Karel Mestdagh: Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Lieder von glatter, sauberer Arbeit — nichts weiter. Ihre Drucklegung war ebenso wenig eine zwingende Notwendigkeit, als ihr Verbleib in dem Manuskriptenschubfach ihres Schöpfers ein Verlust für die Literatur gewesen wäre.

194. Rudolf Horwitz: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 1. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Auch dieser Komponist versteht seinen Gesängen eine glatte, für ein op. 1 fast allzu glatte Faktur zu geben. Seine Erfindung ist nicht gerade bedeutend, doch gegenüber der des Holländers Mestdagh eigenartiger und tiefer. Ihm ist der poetische Stoff nicht nur das Mittel zum Zweck, ein hübsch abgerundetes Lied zu schreiben, er sucht verschiedentlich, wenn auch noch nicht überzeugend, die Dichtung musikalisch charakterisierend auszudeuten. Adolf Göttmann