Werk

Titel: Besprechungen

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1907

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_006_03_23|LOG_0035

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

BÜCHER

101. **Hugo Riemann:** Elementarschulbuch der Harmonielehre. Verlag: Max Hesse, Leipzig 1906.

Nur mit mehrfachem Vorbehalt lässt sich über das Buch urteilen. Jede neue Äusserung dieses ungewöhnlichen Geistes muss uns interessant und wertvoll sein, und selbst an der praktischen Brauchbarkeit lässt sich schwer zweifeln, da ja Riemann in seinen Universitäts- und Privatkursen in Leipzig denselben Gegenstand beständig behandelt. Ferner ist auch jede Polemik hier vermieden, so dass, wenn es der Autor ganz anders macht, als man gewohnt ist, wir über seine Gründe nicht unterrichtet werden; ein „Schulbuch" durfte sie mit Recht beiseite lassen. Man kann also am ehesten noch den Eindruck mitteilen, den einem gewöhnlichen Praktiker der Gedanke macht, nach diesem Buch unterrichten zu sollen. Und diesen Eindruck kann ich nur als unheimlich bezeichnen, als den des Schauders vor der Gründlichkeit der Methode, die, wohl die abnorme Leichtigkeit der zerebralen Funktionen des Verfassers zum Ausgang nehmend, dem Lernenden das Schwierigste zumutet und Lohnendes von ihm fernhält. Drei Dinge die gewiss weit leichter nacheinander zu fassen sind, muss er hier zugleich in sich aufnehmen: 1. das harmonische Material mit seinen Möglichkeiten und Hindernissen (Verboten) seiner Verbindung, 2. das theoretische System: gleichsam die Mathematik, das Abstrakte, die Philosophie des Gegenstandes und 3. den vierstimmigen Choralsatz. Schon das erste Objekt, so fasslich als möglich in den gewöhnlichen eben nur Übelklänge vermeidenden Regeln und im Violin- oder Violin- und Basschlüssel in enger Lage, zwei- bis achtstimmig, wie es sich eben in der Praxis findet, dargeboten, gibt ja schon eine Fülle der Arbeit; wenn man das im kleinen Finger hat, leistet der Choralsatz gewiss Heilsames, und Riemanns Nomenklatur und Bezeichnung könnte schon vorher darankommen, teils wegen ihrer eminenten Bedeutung, teils aus Achtung vor dem grossen musiktheoretischen Denker. Wenn dem Schüler z. B. die Folge von e g c und f as des als die halbtonweise aufsteigender Sextakkorde der 7. u. 8. Stufe von f-moll geläufig ist, wird ihn der Gedankenprozess viel leichter interessieren, der den zweiten Akkord als Mollsubdominantleittonwechselklang des ersten bezeichnet (übrigens der längste aller Namen, und im Rahmen der Theorie sofort klar). Dazu tritt dem Schüler in letzterem Begriff nicht sofort vor Augen, was für ihn das Wichtigste ist, nämlich der Gegensatz zwischen den abscheulichen Quinten c e g- des f as und der natürlichen und willkommenen obigen Sextakkordfolge. Beispiele aus unsren Klassikern, durch die der Schüler zu seiner Freude sehen könnte, wieviel Schönes er nun schon theoretisch verstehen kann, sind ebensowenig da, wie die heilsame Bestätigung gegebener Verbote durch eklatante Übelklänge, die aus ihrer Nichtbeachtung entstehen. Vielmehr sind dem Schüler auch Parallelen verboten, die gut klingen, dagegen oft flach misstönend herbe Akkordfolgen, die die Wiener Schule nicht kennt, als Muster aufgestellt. Z. B. die Folge grosser Terzen ohne Deckung durch liegenbleibende Töne, Dreiklangsfolgen, wie d-moll-f-moll, e-moll-d-moll, F-dur-G-dur, f-moll-Sextakkord von e-moll, Dursextakkord mit verdoppeltem Grundton, Dinge, wie

S. 35 Muster 1, S. 39 Muster 5, S. 41 Muster 2, S. 47 Muster 1, S. 65 Muster 1, S. 101 Muster 1. Qualen muss ein von Natur mit Gehör und dem Trieb nach dem „Warum" begabter Knabe da ausstehen. Auch kann er anderen als Riemannschülern sich nicht verständlich machen in einer Sprache, die z. B. unsre Quintfolge F-dur-c-moll als Ganztonwechsel bezeichnet, weil die Prim (nicht der Grundton) von c-moll von oben gerechnet g ist. Aus demselben Grund heisst z. B. die Ganztonfolge f-moll-G-dur Gegenquintwechsel, C-dur-c-moll Quintwechsel. Geht die Quinte des G-dur Dreiklangs nach e, ist also der entstandene Akkord, wie auch Riemann ihn auffasst, sowohl G-dur, als e-moll, so kann den Schüler Schwindel erfassen, dass er nun von unten und von oben her denken soll. Die Septimen, die in der Praxis eine so enorme Rolle spielen, schon um die harten Dreiklangsfolgen zu vermeiden, werden sehr spät und nebensächlich behandelt; im Register kommt das Wort nicht vor, ebenso fehlt dort die Angabe über Klangschlüssel (S. 43) und Einführung der Funktionsbezeichnung (S. 44). Auch Beispiele für die Ausnahmen von den Regeln würden dem Schüler sehr nützen, z. B. als Ausnahme vom „Wenden nach dem Sprunge der Melodie" der erste Takt von Grieg's „Ases Tod" und der fünfte von Schuberts a moll-Sonate op. 143, wo es nach dem Sprung in gerader Richtung fortgeht. Die geringere theoretische Schätzung der wirksamen Vorhalte von unten (S. 85) gehört zu den vielen Sätzen, die den begabten Schüler stutzig machen oder entmutigen müssen. Gerade durch ihre Einfachheit brillant sind dagegen Stellen, wie die über das musikalische Alphabet (S. 1), Einführung der Durchgangsnoten (S. 60), Unterschied des Quartsextakkords vom Dreiklang mit Quinte im Bass (S. 64), Querstand (S. 78), erniedrigte Sexte (S. 137). Aus dem Verbot, Sekunden bildende Töne gleichzeitig neu auftreten zu lassen, also Folgen wie e gis h e—f g h d oder chromatisch aufsteigende Sekundakkorde zu bringen (S. 153), und andren Verboten im Zusammenhalt mit der Erlaubnis exponierter grosser Terzfolgen und andren geht jedenfalls hervor, dass sich Riemanns harmonisches Hören auf einer weitab vom Normalen liegenden Bahn entwickelt hat. Auf solchen Höhen weht frostige Luft; bei uns im Tal ist's wärmer. Wer später einmal eingängliche Studien über den asketischen Zug in unsrem Kunstleben machen wird, der findet in dem Buch Belangvolles. Denn so turmhoch Riemann über jeder Modeströmung steht, diesen geheimen Zug der Zeit nach dem Negativen, von Freude und Natur Abgewandten, teilt er zuweilen.

Dr. Max Steinitzer

102. C. Knoll und K. Reuther: Theaterreformen. Verlag: Pöschel & Kippenberg, Leipzig.

Ausgehend von der betrüblichen und nicht zu leugnenden Tatsache, dass in den breitesten Schichten des Publikums eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber den notwendigen Reformen des Theater- und Konzertwesens herrscht, und von dem Umstand, dass man Bühnen, auf denen zugegebenermassen Verbesserungen bestehen — wie etwa in Bayreuth — bloss als originelle Versuche bezeichnet, deren Nachahmung anderswo keineswegs notwendig sei, nimmt diese zwar dem Umfang nach kleine, in ihrer Bedeutung und Bedeutsamkeit aber gewiss sehr ernst zu nehmende Untersuchung ihren Weg über höchst interessante Darlegungen allgemeiner Art zu einer kritischen Betrachtung der gegenwärtigen theatralischen Zustände und Misstände. Es ist natürlich, dass hierbei die Oper, weil sich bei ihr alle fundamentalen Bedingungen der Aufnahmemöglichkeit des Dargebotenen vereinigen, den ersten Platz und den breitesten Raum einnimmt. Nach einer Besprechung der Seh- und der Hörmöglichkeit in unseren modernen Theatern folgt ein Abschnitt, der die traurigen Folgen des erdrückenden Übergewichts des offenen Orchesters über den Gesang und des Nichtverstehens der gesungenen Texte in überaus treffender Weise auseinandersetzt. Den getadelten Übelständen sehr vorteilhaft immer wieder ideale Zukunftsbilder entgegenstellend (z. B. sehr schön S. 15), kommen

die Verfasser zu der Art, wie man das Publikum erspriesslich zu erziehen vermöchte, und zu der Formulierung von fünf gewiss gänzlich einwandfreien Regeln, die dem Publikum gedruckt ersichtlich gemacht werden sollen. Es folgen eine Zusammenstellung dessen, was die Bühnenleitung dem so erzogenen Publikum gegenüber auch ihrerseits in Zukunft zu leisten hätte, und Vorschläge betreffend den Umbau von schon bestehenden, sowie den Neubau von künftigen Schauspielhäusern. Den Schluss des Büchleins bildet eine tabellenartige Übersicht in Schlagworten, die die Forderungen der Verfasser noch einmal kurz zusammenfasst. Die ehrliche Wärme und der von bester Absicht beseelte Eifer, die in der Arbeit zum Ausdruck kommen, verdienen wirklich, dass die letztere den Erfolg habe, der ihr nach Idee und Ausführung sicherlich gebührt.

Dr. Egon von Komorzynski

MUSIKALIEN

103. **Gerhard von Keussler:** Auferstehung und Jüngstes Gericht. Fresko für Orchester und Rezitation. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Man rühmt oft die Gegenwart als eine Zeit besonders hoch entwickelter Kompositionstechnik, ja es mischt sich nicht selten in dieses Lob ein tadelnder Beigeschmack: als ob mit dieser Ausbildung der kompositorischen Virtuosität eine innerliche Verarmung, ein allgemeines Nachlassen der Erfindungskraft und zunehmende Veräusserlichung in der Anwendung der musikalischen Ausdrucksmittel Hand in Hand gegangen sei. Wenn mit solchem unserer Zeit gespendeten Lobe gesagt sein soll, dass es heutzutage einzelne und vielleicht nicht allzuwenige Komponisten gibt, deren technisches Können auf einer ganz ausserordentlich hohen Stufe steht, so kann man ihm unbedingt beipflichten. Anders, wenn die Gegenwart als eine Periode gerühmt werden soll, in der hochstehende Kompositionstechnik etwas allgemein Verbreitetes sei. Denn das ist ganz gewiss nicht der Fall. Selbst das so oft und so gedankenlos wiederholte: Instrumentieren kann heute jeder — muss wesentliche Einschränkungen erleiden, wenn man seine Ansprüche ein wenig höher schraubt, und was die übrige Technik, was namentlich die Anforderungen des Satzes und der Form anbelangt, trägt die zeitgenössische Produktion zu einem sehr grossen Teile alle die üblen Merkmale einer Übergangszeit. Die Tradition, die in früheren Zeiten technisches Können und Wissen in stetiger Folge von einer Generation auf die andere überlieferte, ist unterbrochen. Die alten Gesetzestafeln liegen zertrümmert am Boden, und neue sind entweder noch nicht aufgestellt oder doch noch nicht so allgemein verkündigt worden, dass etwa schon der gemeinhin übliche Unterricht, wie ihn unsere jungen Musikbeflissenen auf den Konservatorien erhalten, sich nach ihnen eingerichtet hätte. Weil Theorie und Erziehung sich heutigentags so vielfach in Widerspruch befinden mit den Anforderungen und Bedürfnissen der Praxis, spielt im zeitgenössischen Schaffen der Dilettantismus im schlimmen Sinne des Wortes, d. h. die Stümperei, eine viel grössere Rolle als vielleicht jemals in der Vergangenheit. Heute läuft eine ganze Menge von Leuten herum, die sich so früh auf ihre Aufgabe, die Musik zu reformieren oder doch in neue Bahnen zu lenken, besonnen haben, dass sie darüber ganz vergessen, etwas Ordentliches zu lernen. Zu ihnen gehört auch Gerhard von Keussler, der Komponist von „Auferstehung und Jüngstes Gericht". Was er gewollt hat, darauf deutet schon die Bezeichnung „Fresko", die er seiner Tondichtung gab. Er strebt nach höchster Vereinfachung der tonlichen Gestaltung, nach einer Art von musikalischem Primitivismus. Ob er Kenntnis davon hat, dass er sich in diesem Bestreben mit der Richtung des späteren Liszt berührt, geht aus der Komposition nicht hervor. Im übrigen ist Keusslers Werk ein solches, über dessen künstlerischen

Wert nicht ernstlich diskutiert zu werden braucht: musikalische Kinderstube. Die Unerfahrenheit und Ungeschicklichkeit des Komponisten geht so weit, dass er nicht einmal richtig zu notieren versteht,[1]) von allem übrigen ganz zu schweigen. Und dabei ist dieses in jeder Beziehung unmögliche Machwerk einem Manne wie Julius Buths gewidmet und von Breitkopf & Härtel verlegt. Auch ein Zeichen der Zeit!

Rudolf Louis

104. **Nicolai von Struve:** Neun Gesänge für eine Singstimme mit Klavier op. 1. — Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Klavier op. 2. — Sieben Gedichte von Margarete Beutler und Vera von Struve für eine Singstimme und Klavier op. 5. — Vier Dichtungen von Vera von Struve für eine Singstimme und Klavier op. 6. — Sieben Gedichte von Carl Weitbrecht für eine Singstimme und Klavier op. 7. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.

Ein ernstes Wollen und Streben spricht aus den sorgfältig gearbeiteten 33 Gesängen, mit denen der junge russische Komponist zum ersten Male in die Öffentlichkeit tritt. Seine Erfindung ist bis auf wenige Ausnahmen auf einen melancholischen Grundton gestimmt, ohne sich jedoch in eine träumerische Einseitigkeit zu verlieren. In seiner sich mehr in stumpfen Farbentönen gebenden Melodik blitzt es von verhaltener Leidenschaft, die bisweilen Anläufe zu dramatischen Akzenten nimmt. Der Komponist, der schon in seinem op. 1 eine bemerkenswerte Sicherheit der Ausgestaltung der Materie zeigt, steigert diese in den vorliegenden Gesängen fortgesetzt. Schon „Am Fenster", „Tiefdunkle Nacht", „Heimkehr" sind bedeutungsvolle Talentproben von Stimmungsmalerei. Besonders wohlgelungen ist aber sein op. 7. Ton und Wort amalgamieren sich da zu Stimmungsbildern von eigenartigem Kolorit.

Adolf Göttmann

105. **Christian Bering:** Zwei Duette für tiefere Stimmen mit Klavierbegleitung. Verlag: Hey'sche Buchhandlung, Mühlhausen in Thür.

Der Komponist bietet uns hier eine empfehlenswerte Musik, die gut erfunden und gut gearbeitet ist. Die für Kompositionen ähnlicher Art beliebte Form des Kanons findet sich auch hier. In No. 1 handelt es sich um die Vertonung des herrlichen Eichendorffschen Gedichts „Nacht ist wie ein stilles Meer", in dessen Stimmung uns der Komponist mit einfachen Mitteln zu versetzen und bis zum Schluss auch zu erhalten weiss. In „Morgenwinde", Gedicht von H. v. Mosch, der zweiten Nummer seines Opus, hat Bering zwar zu Anfang zu einem schon etwas verbrauchten Arpeggio gegriffen. Da es aber der Anlage des Ganzen entspricht, so kann es auch der Verbreitung des Duetts nicht hinderlich sein, zumal die Steigerung in der Schlusstrophe dieser Nummer von besonders guter Wirkung ist.

106. **August Stradal:** Zwei Gedichte von Hildegard Stradal für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Den weichen Stimmungen der Texte entspricht die in den zartesten Farben gehaltene Stimmungsmalerei Stradals. Das vom dreigestrichenen e bis zum eingestrichenen c chromatisch abwärts schreitende, aus drei Tönen bestehende Motiv in der ersten Nummer verrät ebenso wie das träge dahinschleichende, aus sechs Achtelnoten bestehende der

---

[1]) So schreibt Keussler z. B. für Klarinetten in A- oder B-Stimmung immer ohne Vorzeichen, obgleich er sie als transponierende Instrumente notiert. — Das am Schluss mit melodramatischer Begleitung rezitierte Gedicht (Dialog zwischen dem „Kind" und dem „Wärter"), das auch vom Komponisten herrührt, beweist übrigens, dass dieser mit dem sprachlichen Ausdruck auf ebenso gespanntem Fusse steht wie mit dem musikalischen.

zweiten Nummer des Opus poetisches Empfinden, das nur nicht immer die gehörige Rücksicht auf die Singstimme zu nehmen scheint. Die Lieder werden ihre Reize eher im Dämmerlicht des trauten Heims als in dem grellen Licht des Konzertsaales entfalten.

Max Puttmann

107. **Jean Sibelius:** Gesangswerke. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der finnländische Tondichter singt schon seit Jahren seine eigne Weise, die uns in ihrer träumerischen, von leiser Melancholie nie ganz freien Art oft fremd vorm Ohr klingt, aber sicherlich im Charakter des Landes der tausend Seen wurzelt. Die vorliegenden Lieder zeigen Sibelius von keiner neuen Seite. Wem seine Musik zusagt, der wird sich in seiner Vorliebe bestärkt finden, wer aber im Liede frische Farben und lebendige Melodieen liebt, dürfte kaum auf seine Rechnung kommen. Auffallend ist es, welch grosse Rolle in der Sibelius'schen Melodik die häufige Wiederholung desselben Tones spielt. Den dadurch leicht hervorgerufenen Eindruck der Einförmigkeit sucht der Tonsetzer vermittels zahlreicher Durchgangs- bzw. Wechselnoten auszugleichen, deren Wirkung aber infolge der häufigen Anwendung auch beeinträchtigt wird. Rhythmik und Harmonik sind allenthalben apart. Als die besten Stücke der Sammlung seien „Frühling schwindet eilig", „Der Traum" und „Unter Ufertannen" hervorgehoben.

108. **York Bowen:** Miniatursuite für Pianoforte. Verlag: Charles Avison Ltd., New York.

Salonmusik im besseren Sinne des Wortes. Für geübtere Spieler ohne erhebliche Mühe zu bewältigen, bestechend durch eine gewisse Eleganz des Klaviersatzes. Der erste Satz ist für das nicht eben reichliche thematische Material zu weit ausgesponnen. Der zweite Satz (Nokturne) erscheint mir als der wertvollste, während das Finale mehr auf den äusseren Effekt berechnet ist; auch sind die Staccatofiguren der rechten Hand eigentlich mehr geigen- als klaviermässig.

109. **Paul Corder:** Neun Präludien für Klavier. Ebenda.

Sehr ernsthaft zu nehmende Kompositionen, die sowohl als Kunsterzeugnisse wie als Studienwerke Beachtung verdienen. Besonders das majestätische No. 1, das als Harfen-Improvisation gedachte No. 5 und 7, das eine ausdrucksvolle, liedartige Melodie, von gebrochenen Akkorden umschalt, bringt, halte ich für die wertvollsten Stücke des anregenden Heftes.

110. **Adolphe M. Foerster:** Greek Love Songs, op. 63. Verlag: H. Kleber & Bro., Pittsburg.

Neun Lieder nach griechischen Texten in englischer Nachdichtung. Der Komponist hat sich offenbar bemüht, seinen Liedern eine Lokalfarbe zu verleihen, die er durch manche aparte harmonische und rhythmische Wendung erreicht. Doch fehlt den Liedern, meiner Empfindung nach, das unmittelbar Überzeugende, die künstlerische Naivetät. Das gibt ihnen etwas Sprödes, das nur bei „Reinheit der Liebe" und „Liebe im Wein" gemildert erscheint. Der absonderliche $\frac{36}{48}$ Takt zu Anfang des letzten Liedes erschwert unnötig die Übersicht.

F. A. Geissler

111. **Chr. W. Gluck:** Sonata à 3 für zwei Violinen, Violoncell und Klavierbegleitung bearbeitet von Hugo Riemann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses als No. 35 des „Collegium musicum" erschienene kurze, sehr ansprechende Werk lässt sich sowohl für zwei Violinen und Violoncell als auch für zwei Violinen mit Klavier spielen; es liefert wieder den Beweis, wie wertvolle Werke Riemann durch seine Sammlung „Collegium musicum" dem musikalischen Haus und dem Unterricht erschlossen hat.

Prof. Dr. Wilh. Altmann