Werk

Titel: Besprechungen

Ort: Berlin ; Leipzig

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_011_03_43|LOG_0019

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

176. **James Huneker**: Chopin. The man and his music. Verlag: Charles Scribners Sons, New York.

Dieses interessante Buch wird sich bald eine große Anzahl Freunde erwerben, denn es ist in seiner Art vortrefflich, mit erstaunlichem Fleiß gearbeitet und frisch und flott geschrieben. Das außerordentlich große Quellenmaterial, das der Verfasser zusammengetragen und am Schluß zu einer trefflichen und wertvollen Bibliographie vereinigt hat, ist von großer Wichtigkeit, weil es fast vollständig ist. Nur vermisse ich bei dem Artikel von Leopold Schmidt die genaue Quellenangabe, und Nordau, den er wiederholt zitiert, wird in der Bibliographie überhaupt nicht erwähnt. Natürlich handelt es sich um Nordaus viel umstrittenes Buch: „Die Entarteten". Freilich hat das Buch auch viele Mängel. Die Darstellung ist zwar frei von jeder Trockenheit und nüchternen Gelehrsamkeit, aber sie ist auch so mit allerlei Anekdoten, literarischen und sonstigen Bemerkungen durchsetzt (die auf des Verfassers große Belesenheit hindeuten), daß sie stellenweis recht auseinanderfällt und ihr oft der einheitliche Zug fehlt. Man müßte es auf einen Sitz durchlesen, um den günstigsten Eindruck davon zu haben.

Wie schon der Titel sagt, zerfällt es in zwei große Hauptteile: Der Mensch und seine Musik. Viel Neues wird im ersten Teil natürlich nicht geboten. Der Kampf um das genaue Datum von Chopin's Geburt, in dem Natalie Janotha als neuer Kämpe aufgetreten ist, wird angeregt. Alles andere, was hierher gehört, interessiert uns im vorliegenden Fall ja nicht. Nur ein paar Urteile Chopin's möchte ich anführen; im Kampf mit seinen Verlegern wählte sich Chopin das (nicht eben liebenswürdige, aber sehr lustige) Motto: Pay, thou animal! Über Thalberg äußerte er: „Thalberg spielt famos, aber er ist nicht mein Mann . . . er spielt forte und piano mit dem Pedal und nicht mit der Hand". Von Heinescher Schärfe ist sein Urteil über Aloys Schmitt: „Er ist bereits über 40 Jahre alt, und komponiert 80 Jahre alte Musik!"

Im zweiten Kapitel wird die Pariser Zeit behandelt und eine sehr hübsche Schilderung des Paris von 1831 gegeben, des Paris der Victor Hugo, Heine, Flaubert, Berlioz usw.; jeder wird mit einem kleinen mehr oder weniger liebenswürdigen Pinselstrich charakterisiert. Sehr ausführlich wird über die Episode der George Sand geschrieben; im allgemeinen wird sie — und das mit Recht — vom Verfasser nicht eben günstig kritisiert; aber er scheint doch immerhin eine hohe Meinung von ihr zu haben, wenn er sie ein weibliches Gegenstück zu Rousseau nennt. Dieser Vergleich ist doch wohl ein wenig — kühn! Einige mit einem Tropfen Bosheit gewürzte Bemerkungen über ähnliche Verhältnisse werden hier eingeflochten. Verfasser meint nämlich, die Sand habe sich Chopin zuerst unter der Maske der Mütterlichkeit genähert: Paris war voll von solchen Verhältnissen; Liszt „protegierte" die Gräfin d'Agoult — die ihm Kinder gebar; Balzac wird erwähnt und Flaubert's Verhältnis mit Louise Colet. Hier wieder ein überaus kühner Vergleich: Balzac sei eine Kombination von Bonaparte und Byron, er sei Räuber und Dichter! Du lieber Himmel! Voller kann man den Mund kaum nehmen. In demselben Kapitel finden wir interessante Einzelheiten über Chopin's Leben, seine Beschäftigungen usw. Einige Beispiele: Chopin hatte nicht viel Sinn für Literatur; er las meist nur polnische Sachen (ob er wohl Gefallen an den Novellen der Sand gefunden hat?); auch von deutschen Musikern liebte er nur Bach und Mozart; Beethoven war ihm nicht sympathisch, Schubert fand er derb, Weber zu opernhaft, Schumann entließ er ohne ein Wort, er meinte, sein „Carnaval" sei überhaupt keine Musik! Was sind das für seltsame Urteile. Wir sehen daraus, eine wie undeutsche Natur dieser „Frankopole" doch eigentlich war. Übrigens meint Huneker am Schluß dieses Kapitels, die besten Chopinessayisten hätten Flaubert oder Pierre Loti werden können. Flaubert — na ja, aber Loti — na na!

Im nächsten Kapitel interessiert uns besonders die Schilderung der Todesstunde, über die bekanntlich ebenso rührende wie unsinnige Legenden im Umlauf sind. Huneker glaubt auch noch immer an den Unsinn, daß Chopin in Guttmanns Armen gestorben sei, während doch längst nachgewiesen ist, daß Guttmann um diese Zeit überhaupt nicht in Paris war. Der Verfasser kennt offenbar Ferdynand Hoesicks Buch über Chopin nicht (er erwähnt es auch nicht in seiner Bibliographie), aber auch das Studium des trefflichen Buches von Niggli hätte genügt, um alle Legenden zu zerstören.

Mit Kapitel 4 beginnt das Buch innerlicher zu werden. Es behandelt Chopin als Künstler. Wir hören die zeitgenössischen Schilderungen von Chopin's äußerem Menschen, seinem Spiel und seinen pädagogischen Fähigkeiten. Bach war seine Hauptschule; im übrigen seine Hauptmaxime: Spielen Sie, wie Sie fühlen! Hier gibt es nun wieder unterhaltende und belehrende Abschweifungen. Verfasser meint, Chopin und die moderne Art Klavier zu spielen, seien untrennbar. „Der beste Interpret Chopin's war . . . Chopin." Rubinstein spielte ihn wundervoll, doch nicht immer „chopinesque", Bülow aber faßte ihn bei der geistigen Seite. Lehrreich dürfte der folgende Vergleich sein: Chopin spielte die berühmten Oktaven in der As-dur Polonaise mit unendlicher Leichtigkeit, aber pianissimo; wo bleibt nun die Tradition angesichts der krachenden Gewalt (mighty crashing), mit der Rosenthal diese Stelle spielt? Chopin's Spiel war nur klein im Ton und hatte nichts von dem orchestralen Klang unserer modernen Pianisten, aber „jeder seiner zehn Finger war eine andere Stimme und diese zehn Stimmen konnten zu Zeiten singen wie die Morgensterne." Nicht übel ist auch die Bemerkung, daß Chopin's Kompositionen unter dem Einfluß der Stimme der Sontag und Paganini's Geigenspiel gestanden haben. Nun, jedenfalls hat Huneker mit emsigem Fleiß alle möglichen Aussprüche über Chopin's Künstlertum zusammengetragen; selbst Heinrich Pudor und Arno Holz fehlen nicht. Im Anschluß an die höchst bemerkenswerten Ausführungen von Havelock Ellis zieht er gegen

den Vorwurf des Dekadententums vom Leder, das er Lombroso und Nordau in die Schuhe schiebt. Famos ist der Schluß des Kapitels, in dem er gegen das Brutale, das Realistische, das Unmögliche loszieht, das gegenwärtig in der Musik herrscht. Im 5. Kapitel (Der Poet und Psychologe) kommt uns der Verfasser philosophisch; er holt sehr weit aus, um schließlich zu dem Resultat zu kommen, das wir alle kennen, nämlich, daß die Musik Gefühlskunst sei. Allerdings überraschen uns in unserer Zeit Sätze wie die, daß Musik und Schönheit sinnverwandt und daß ihre Form und ihr Stoff untrennbar seien, durch ihre Kühnheit und — Richtigkeit. In einem Vergleich zwischen Wagner und Chopin wird ersterer der Makrokosmos, letzterer der Mikrokosmos genannt. Das lasse ich gelten! Wenn Verfasser aber sagt, Chopin's Musik sei die entzückendste Gebärde, die die Kunst je gemacht hat, so frage ich: Wo bleibt Mozart? Und wenn er endlich Chopin das Farbengenie des Klaviers nennt, so stimme ich gern bei.

Hier fällt nun endlich auch der lange vermißte Name Romantik. Huneker meint, was Bach für die alten Formen war, war Chopin für die Tanzformen seiner Zeit. Etwas vom Widerspruchsgeiste Heines lebte in ihm, aber er umgab es mit einem schönen Rahmen. Die Farbe war sein Wesentliches und das fortwährende geschmeidige Abbiegen von der Form. Er war wie Flaubert der letzte Idealist und der erste Realist. Die Form war bei ihm bedingt durch die Idee. Am Schluß des ganzen Hauptteils wird der Verfasser vom Stoff so hingerissen, daß er fast poetisch wird und man über dem Bilderreichtum seiner Sprache die stellenweis recht große Anfechtbarkeit des Inhalts vergißt. Seine Ausführungen gipfeln in folgenden Sätzen: Chopin sah in dem Klavier, einem Instrument von zwei Dimensionen eine dritte, und so vertiefte sich seine Musik und nahm stärkere Farben an. Nie vorher hatte das Klavier so gesungen; er erfand sein Glaubensbekenntnis und drückte ein neues geheimnisvolles Siegel von Harmonie und Melodie darauf. Klingendes Rankenwerk, reizende Arabesken in schimmernden Tinten, bald kriegerische, bald lyrische Klänge, ein Tönen von Smaragden, ein Schluchzen von Quellen, Tränen, die beim Fallen zu Kristall erstarrten, aufgereihte Perlen hörte man aus seiner Musik, und Europa erschauerte in reinem Entzücken. Chopin ist nicht allein der Dichter des Klaviers, er ist der Dichter der Musik, er ist der größte Poet von allen Komponisten. Mit ihm verglichen ist Bach der Meister der gediegenen polyphonen Prosa, Beethoven ein Meister aufsteigender Leidenschaften, einer der mit Sternen spielte, Mozart ein Weber freundlicher Teppiche, Schumann ein göttlicher Stammler .... wie gesagt, hier läßt sich viel anfechten, aber es liest sich hübsch!

Der zweite Hauptteil befaßt sich mit Chopin's Musik. Er beginnt mit den Etüden, beschäftigt sich eingehend mit den verschiedenen Ausgaben und vergleicht die von Klindworth (die geistig genialste), die von Bülow (die am meisten pädagogische), die poetische von Kullak und die gelehrte von Riemann. Hier gibt es eine Fülle von trefflichen praktischen, technischen Bemerkungen über Fingersatz, Phrasierung usw., die jedem Interessenten von Nutzen sein können. Auch Godowsky's Kombinationen werden erwähnt und empfohlen, ja, es wird ihnen sogar eine große Zukunft prophezeit. Er schreibe, meint Verfasser, für die nächste Generation, wahrscheinlich für eine Generation von Rosenthals .... davor möge uns der Himmel aber bewahren! Es folgen die Préludes, „Miniaturstimmungsbilder"; sie werden nach Technik, Ausgaben, Inhalt usw. untersucht und dabei alle Autoritäten herangezogen. Das geht bis auf die Lesarten und die Metronomisierung. Auch Vergleiche mit Bach, Beethoven, Brahms, Grieg, Wagner werden gemacht. In dieser Zusammenstellung aller Untersuchungen über die einzelnen Opera dürfte das Werk überhaupt einzig dastehen. Ebenso ist es bei den Walzern und Impromptus (die verhältnismäßig kurz abgefertigt werden), den Nokturnes („den Niederschlägen der Nacht und ihrer melancholischen Geheimnisse"), den Balladen (bei denen Chopin nach Verfassers Ansicht immer ein ganz bestimmtes Programm gehabt hat). Die Sonaten, Konzerte, Rondos usw. werden in dem nicht ganz genau formulierten Kapitel Classical Currents behandelt, in das auch die Lieder gesteckt werden. Beipflichten müssen wir dem Verfasser, wenn er meint, Chopin sei in der Psychologie des Liedes nicht glücklich gewesen. Interessant ist eine kleine Reminiszenz an Wagner: Das Vorspiel zu dem Liede „Was ein junges Mädchen liebt" und das Vorspiel zu dem Johannisnacht-Monolog Sachsens zeigen ganz gleiche Harmonik. Es folgen noch die Polonaisen („heroische Kampfhymnen") und die Mazurken („Seelentänze"), die sehr ausführlich behandelt werden. Das Schlußkapitel: Chopin The Conqueror behandelt die Scherzi, von denen etwas überschwänglich gesagt wird, daß sie „Seelenurkunden" seien, Geständnisse und Ergüsse, wie sie über die Lippen niemals hätten kommen können; aus ihnen könne man den echten, den inneren Chopin erkennen. Als Höhepunkt bezeichnet Huneker die f-moll Phantasie und schließt mit den Worten: „Man braucht nicht zu glauben, daß das Echo von Chopin's Werken jemals unachtsame Ohren trifft. Er mag altmodisch werden, aber, wie Mozart, wird er ewig schön bleiben!"

Es wäre zu wünschen, daß das Buch einen deutschen Übersetzer fände; allerdings müßte er ein ebenso gewandter Stilist sein, wie der Verfasser. Denn mag manches von dem, was er zu sagen hat, nicht richtig oder nicht gut sein .... in schöner Form ist es immer gesagt, und von glühender Begeisterung von seinem Gegenstand zeugt es durchgehends.

Dr. Max Burkhardt

177. **Luigi Cherubini**: Theorie des Kontrapunktes und der Fuge. Neubearbeitet, übersetzt und herausgegeben von Richard Heuberger. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 4.—.)

Ein ehrwürdiger alter Herr in etwas steifer Tracht wird uns von dem Wiener Musikprofessor vorgestellt als sprechender Beweis, daß er noch nicht das Los so vieler altersgrauer Theoretiker teilen soll, in Musikbibliotheken der Vergessenheit anheimzufallen, wenn ihn nicht die rauhe Hand eines Musikhistorikers dem Schlummer auf einige Zeit entreißt. Es sind mit Cherubini's Schrift

„Kontrapunkt und Fuge", die 1835 zum ersten Male in Leipzig erschien, schon früher Wiederbelebungsversuche angestellt worden von Gustav Jensen, Otto Klauwell und H. vom Ende. Das Werk hat also seine Geschichte. Der Neubeleber Prof. Heuberger gibt im Vorwort zu, daß das Buch von manchen Seiten für „veraltet" erklärt wird, hat aber trotzdem die Neubearbeitung übernommen, da er der Ansicht ist, daß der Kontrapunkt keiner Mode unterworfen ist. Nun allerdings, die Gesetze des Kontrapunktes sind und bleiben wohl im wesentlichen sich in allen Büchern ziemlich gleich. Ich muß aber doch hier sagen, obgleich ich auch im alten steifen Kontrapunkte meine Studien gemacht habe: es ist doch weit interessanter und zum Schaffen anregender, diese Materie in der Art von Hugo Riemann, Stephan Krehl oder noch mehr in der die Phantasie anregenden Weise von Johannes Schreyer zu treiben. Die Notenbeispiele („Gesänge", cantus firmus) sind sowohl bei Cherubini wie bei Jadassohn, Richter und anderen von einer langweiligen Steifheit. Ganze Kapitel muß der Schüler bei Arbeiten verweilen, die er bei Riemann schon in den ersten Beispielen im Harmonielehre-Kursus bewältigt hat. Der Stoff bekommt durch die Einförmigkeit der „Gesänge" eine gewisse Trockenheit, die Felix Draeseke dadurch zu bannen sucht, daß er Choralmelodieen in reichem Maße heranzieht. Dadurch wird doch wenigstens der Schüler angeregt, etwas musikalisch Wertvolleres zustande zu bringen. Ich halte die Beibehaltung der rhythmisch öden Aufgaben für verfehlt und hätte sie gern durch vielgestaltigere Beispiele ersetzt gesehen. Sicherlich gibt es aber immer eine ganze Anzahl von Theorielehrern, die gern zu dem Cherubini greifen werden, da viele der „alten Herrn" mit der Zeit aussterben werden. Die redaktionellen Anmerkungen sind durch besondere Klammern deutlich kenntlich gemacht. Daß Prof. Heuberger nur den Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime im Hauptteile beibehalten, die übrigen Künsteleien in den Anhang verwiesen hat, wird ihm niemand verargen. Für wertvoller halte ich das Kapitel über die Fugenkomposition.

Martin Frey

178. **Arnold Schering**: Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. („Wissenschaft und Bildung", herausgegeben von P. Herre.) Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig. (Mk. 1.25.)

Die kleine Schrift ist aus Vorträgen entstanden, die Dr. Schering 1908 in den Leipziger Volkshochschulkursen gehalten hat. Ihre Form und Ausdrucksweise ist allgemein verständlich, reine theoretische Auseinandersetzungen sind vermieden. Schering erläutert zunächst den Begriff der musikalischen Bildung und stuft ihre Grade ab, auf die natürliche Beanlagung, die Individual-Erziehung, die persönliche Energie und den Einfluß des jeweiligen Standes des öffentlichen Musikwesens verweisend. Wie diese Faktoren zusammenhängen, ergibt sich bei einigem Nachdenken leicht. In den weiteren Abschnitten bespricht der Verfasser zunächst die Elementarformen und ihre Beseelung, wobei richtig die Tonbewegung oder die Bewegungsformen als das Moment bezeichnet werden, das uns gestattet, Musik sowohl innerlich zu erleben, wie einen (relativen) Verlauf äußerer Geschehnisse usw. zu sehen oder zu empfinden. Das wird, von gut gewählten Beispielen begleitet, im einzelnen durchgeführt und erweitert, z. B. nach der Frage der Bedeutung der einzelnen Intervallschritte hin, wobei die klare und von allen sich so leicht in derartige Erörterungen einschleichenden Phantastereien freie Art der Darstellung besonders fesselt. Weiterhin erörtert Schering „die zusammengesetzten Formen", überall scharfe Definitionen gebend, sodann „die Musik als Ganzes" („die intellektuelle Seite des Musikgenusses steht der emotionellen um kein Haar breit nach", ein Satz, der immer wieder bestritten wird, aber nur bei Backfischen und unkultivierten Musikanten keine Geltung haben dürfte!) und bringt schließlich im letzten Abschnitte vortreffliche Analysen älterer und neuerer Meisterwerke. Die außerordentlich fesselnde Schrift, über die im einzelnen manches zu sagen wäre, sei allen ernsten Musiktreibenden nachdrücklichst empfohlen.

Wilibald Nagel

179. **Ludwig Mantler**: Die Bildung des Belcanto. Ein Lehrbuch für Lehrer und Sänger. Verlag: Halm & Goldmann, Wien 1912. (Mk. 5.—.)

Wenn ein so prächtiger Künstler wie Ludwig Mantler zur Feder greift, um über Gesangskunst zu schreiben, ist das Interesse von vornherein gespannt, und man guckt diesem nicht nur darstellerisch, sondern auch gesanglich so glänzend charakterisierenden Sänger nur zu gern in seine Werkstatt, um von ihm als Meister zu lernen. Was Mantler von sich als Schüler Stockhausens und von seinen eigenen Erfahrungen als Gesangspädagoge erzählt, ist auch für jeden Singenden interessant und lehrreich, und ich bin gerne bereit zu glauben, daß „der eine Weg nach Rom" ihm und vielen anderen Erfolg gebracht hat. Nur ist die klar disponierte, nach dem Fortschreiten des Unterrichts geordnete und flott geschriebene Schrift leider wieder einer der zahllosen Beweise dafür, daß es so gut wie unmöglich ist, durch das gedruckte Wort eine auch nur annähernde Vorstellung von den wirklichen Vorgängen beim Singen zu geben. Dabei wirken außer den tausendfach komplizierten physiologischen noch zu viele — oft nur latente — psychische Erscheinungen mit. Man kann schließlich dem Leser ja einen klaren Begriff von dem Werden und Sein eines gesungenen Tones geben, aber wie in aller Welt kann das geschriebene Wort jemals all die feinen Farbenunterschiede, den besonderen Timbre eines Tones in der Vorstellung lebendig werden lassen? Der Verfasser hat wohl recht, wenn er sagt: „Man klagt so viel über den Verfall des Belcanto. Die Ursache liegt in dem Mangel einer gründlichen Ausbildung der Mezza voce, bzw. der weiblichen Kopfstimme als dem Träger der Kantilene und der unerläßlichen Vorbedingung zur Ausführung des Parlandogesanges und der Koloratur." Das ist um so bemerkenswerter, als es ein Bühnensänger ist, der diese Forderung stellt, und es ist doch kein Geheimnis, daß gerade beim Theater mehr auf „Stimme" als auf Können gegeben wird; gibt es doch sogar Fachleute, die auf dem Standpunkt stehen, daß auf der Bühne ein piano überhaupt nicht zu brauchen sei. Wie erfreu-

lich ist es da, daß Ludwig Mantler, ein weißer Rabe, gerade auf die Ausbildung der Mezza voce so energisch Gewicht legt, — nur kann ich ihm nicht folgen, wenn er die Mezza voce als ein eigenes Register angesehen haben will. Die Mezza voce ist, wenn auch nicht nur eine dynamische Form, so doch kein eigenes Register schon aus dem einfachen Grunde, weil man die Mezza voce sowohl mit der Kopfresonanz als mit der Brustresonanz, ja sogar mit dem Falsett verbinden kann. Wenn er durch die Vorstellung als Register bei seinen Schülern einen leichteren Ausgleich der Stimme erzielt, mag das hingehen; aber in einem Lehrbuch für Lehrer und Sänger ist der Ausdruck fehl am Ort. Auch der Auffassung, daß unter sonst ganz gleichen Voraussetzungen Mezza voce durch Zwerchfellatem, Bruststimme dagegen durch Flankenatem entstehe, der Unterschied somit lediglich in der verschiedenen Art der Exspiration liege, vermag ich mich nicht anzuschließen. Verschiedene andere Kleinigkeiten, wie z. B. in unbetonten Endsilben das (indifferente) e wie kurzes ö zu artikulieren, weisen deutlich auf den Bühnensänger. Aber das sind schließlich eben Kleinigkeiten; im großen und ganzen ist das Buch mit soviel Liebe und Hingebung zur Sache geschrieben und weist so klar auf die bestehenden Schäden hin, daß man dem Verfasser für die Anregungen, die seine Auslassungen bieten, Dank schuldet. Hjalmar Arlberg

180. **Karl Grunsky**: Die Technik des Klavierauszugs. Entwickelt am dritten Akt von Wagners „Tristan". Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Mk. 7.—.)

Ein hocherfreuliches Buch. Ein Buch, das fraglos in allen Fachkreisen Aufsehen erregen wird. Zum erstenmal wird der Klavierauszug als solcher zum Gegenstand einer tiefgründenden Abhandlung gemacht. Jeder, der sich mit dieser Materie zu beschäftigen hat, weiß, wie auf dem Gebiete des Klavierauszuges gesündigt worden ist und wird. Grunskys Buch eröffnet ganz neue Perspektiven. Mit einer bewundernswerten Genauigkeit, mit einer unerhörten Sorgfältigkeit entwickelt er seine Theorieen an dem ihm vorliegenden Bülow-Auszug des „Tristan". Man folgt seinen glänzenden, auch stilistisch hochbedeutenden Ausführungen mit steigendem Interesse. Es werden einem die Augen geöffnet über Dinge, die man skrupellos hingenommen hat, weil man eben nichts Besseres dafür hatte. Das Buch bedeutet einen Merkstein in der Entwickelung der orchestral wirkenden Klavierübertragungen. Die Reformvorschläge des Verfassers sind fast ausnahmslos willkommen zu heißen, sie gründen sich auf die vorteilhafteste Ausnützung der modernen Klaviertechnik. Ich wünsche dem geistvollen Werke die weiteste Verbreitung; denn, wie der Verfasser selbst sagt, es kommt die Zeit, wo die musikalische Welt mit billigen Wagner-Auszügen überschwemmt werden wird. Jeder Dirigent weiß auch, wie manche Auszüge verballhornt sind im Vergleich mit der Partitur. Der Fachmann wird deshalb das Buch mit Herzensfreude lesen. Ob die Art des Grunsky-Auszuges dem Laien in all seinen Feinheiten offenbar wird, möchte ich bezweifeln; denn es wird ein ganz respektabler technischer Fond vorausgesetzt. Eduard Mörike

181. **Martin Ehrenhaus**: Die Operndichtung der deutschen Romantik. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte No. 29.) Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau 1911. (Mk 2.50.)

Der Titel der Schrift erweist sich für das, was uns geboten wird, als zu eng begrenzt, wenn man nicht den Begriff „Operndichtung" gewaltsam dehnen will. Denn tatsächlich erfahren wir mehr vom Wesen und Werdegang der romantischen Opernmusik als von der eigentlichen Dichtung. Der Verfasser zeigt sich nicht nur als feiner Historiker, sondern auch als tüchtiger Kritiker. Wollte man auf interessante Einzelheiten aufmerksam machen, so käme man vor Fülle in Verlegenheit. Es geht eben dem Leser mit diesem Werkchen so: da die besprochenen Männer (insbesondere E. Th. A. Hoffmann, Spohr und Weber) fast ausschließlich romantische Opern komponiert haben, so lernt man sowohl deren ganzes Schaffen näher kennen, wie man auch das Schicksal ihrer Werke, unter denen einige bemerkenswerte, völlig oder halb vergessene sich befinden, erfährt. Somit sei dieser „Beitrag" durchaus empfohlen. Arno Nadel

182. **Emil Teuchert** und **E. W. Haupt**: Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild. In drei Teilen. II. Teil: Holzblasinstrumente. Mit 22 Abbildungen und fünf Tafeln. III. Teil: Messingblas- und Schlaginstrumente. Mit 85 Abbildungen, einer Orgeltabulatur und fünf Tabellen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911. (Mk. 2.— bzw. Mk. 4.—.)

Was in der Besprechung des ersten Teiles dieses in erster Linie für den Lehrer und Schüler bestimmten Werkes gesagt wurde, bleibt auch für die oben angezeigten zwei Bände in vollem Umfang zu Recht bestehen. Wieder sind es weniger die Ausflüge in das Gebiet der Geschichte, die den Wert dieses Kompendiums der Instrumentenkunde ausmachen, als die Auseinandersetzungen über Technik und Mechanik der einzelnen Instrumente und die aus den Meisterwerken der Literatur, der alten und neuen, mitgeteilten Beispiele. Erübrigt also nur noch auch hier, die Namen der Bearbeiter der einzelnen Kapitel zu nennen. Es sind dies für den zweiten Teil Paul Bauer, Edmund Weißbach, Christian Ritter Schmidt, Emil Sehnert, Günther Weigelt; für den dritten Teil lieferten Beiträge August Pree, Otto Friedmann, Karl Hausmann, Paul Wiggert, Emil Teuchert, Richard Kleber, Heinrich Knauer, durchwegs in der Praxis stehende Musiker, die als Mitglieder der Dresdner Hofkapelle mit dem Handwerksmäßigen ihrer Instrumente bestens vertraut sind.

Dr. Ernst Rychnovsky

183. **Bruno Studeny**: Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert. Wunderhornverlag, München.

Es ist sehr zu bedauern, daß der Verfasser nicht in die Lage versetzt werden konnte, die Ergebnisse seiner sehr umfangreichen und gründlichen Studien vollkommen zu veröffentlichen. Vor allem gilt dies von dem von ihm angefertigten Katalog sämtlicher bis jetzt bekannter Sonatenwerke für Geige mit und ohne Begleitung von den ersten Anfängen bis in den Beginn des

19. Jahrhunderts. Sollte wenigstens für diesen Katalog in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft kein Raum zu schaffen sein? In der vorliegenden Schrift bietet der gelehrte Verfasser, der auch schon bisher unbekannte Geigensonaten veröffentlicht hat, im wesentlichen eine Geschichte der Geigensonate in Deutschland. Aufgefallen ist mir S. 34, daß er die in Alard's Maîtres classiques befindliche Klavierbegleitung zu den Bachschen Solosonaten (No. 1, 4, 6) Alard zuschreibt, während sie von Friedrich Lux herrührt; die Molique'sche Begleitung zu einzelnen Sätzen dieser Sonaten scheint er nicht zu kennen; eine von ihm angeführte von Saint-Saëns möchte ich als auf einer Verwechslung beruhend ansehen. Falsch ist, daß Grützmacher eine Klavierbegleitung zu den Violoncellsuiten Bachs gesetzt hat; er hat nur einige Stücke daraus (suitenartig) mit Begleitung versehen, während Piatti, Karl Schröder, M. Zweigelt einzelne dieser Suiten, Karl G. P. Grädener sämtliche damit ausgestattet haben.

Wilhelm Altmann

MUSIKALIEN

184. **Sigfrid Karg-Elert**: Die Kunst des Registrierens. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Spieler aller Harmoniumsysteme. Verlag: Carl Simon, Berlin. Erscheint in monatlichen Lieferungen (im ganzen ca. 20) zum Preise von je Mk. 1.60.

Es liegen bis jetzt die ersten drei Lieferungen dieses nach dem angezeigten Plane ziemlich umfangreichen und vielseitigen Werkes vor. Wie wenig andere ist Karg-Elert, dessen Name seit Jahren in der Harmoniumliteratur mit an erster Stelle genannt wird, dazu berufen, für alle jene Musikfreunde, die den großen Wert des neueren Harmoniums für die Bereicherung der häuslichen Musikpflege erkannt haben, ein zuverlässiges, auf alle vorkommenden Fragen klare Antwort gebendes Handbuch zu schreiben. Ist doch Karg-Elert nicht nur trockener Theoretiker, sondern vielmehr ein hervorragender Komponist mit lebhaftem Sinn für die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit musikalischer Klangkombinationen, der über die Mittel der Darstellung seiner Werke auf den zahlreichen existierenden Harmoniumsystemen eingehende Studien gemacht hat. Je weniger der Musikfreund Gelegenheit hat, sich über die Ausnutzung der Möglichkeiten seines Harmoniums zu belehren, je mehr er durch verwirrende und vielfach abweichende Registrierungsvorschriften in der Literatur unsicher geworden ist, um so willkommener wird er das neue Werk Karg-Elerts heißen, das, vortrefflich ausgestattet, mit Hilfe von über 1000 Notenbeispielen und klarverständlichem, übersichtlich geordnetem Texte die ganze Registrierkunst umfassend darstellt. Das Werk kann auch in einzelnen Teilen bezogen werden. Der erste umfaßt das Druckluftsystem mit Einschluß des Kunstharmoniums, der zweite das Saugluftsystem, der dritte enthält eine Reihe vergleichender systematischer Tabellen zur selbständigen Registrierung und Umregistrierung von Noten eines Systems für ein anderes. Es ist somit der Besitzer eines Harmoniums in der angenehmen Lage, den für sein System passenden Teil des Werkes auszuwählen.

185. **M. Enrico Bossi e Giovanni Tebaldini**: Raccolta di Studi per Organo estratti dal Metodo teorico-pratico. (Sammlung von Studien für Orgel, dem theoretisch-praktischen Lehrgang entnommen.) 5 Hefte (je Mk. 2.—). Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand.

Vom Texte des „Theoretisch-praktischen Lehrganges für die Orgel" getrennt herausgegeben, liegt uns die fünf Hefte umfassende Sammlung von Studien zur Erlangung einer konzertmäßigen Technik des Orgelspiels vor. Der gebotene Stoff wie seine Anordnung verraten die Hand des erfahrenen Pädagogen, der für die Überwindung der besonderen Schwierigkeiten der Technik sichere Wege zu weisen imstande ist. Während das erste Heft lediglich Übungen enthält, die auf jene Weichheit, Dehnbarkeit und Schmiegsamkeit der gesamten Fingermuskulatur zielen, wie sie ein bei allem Fingerwechsel und Übersetzen stockungsfreies und ausgeglichenes Legato verlangt, bringt das zweite Heft besondere Übungen zur Ausbildung der völligen Unabhängigkeit der beiden Hände beim Spiel auf verschiedenen Klavieren. Es folgen im dritten Hefte spezielle Pedalübungen bis zum Doppel-, drei- und vierfachen Spiel zur Ausbildung der allseitigen Beweglichkeit des Fußgelenks und der Gewandtheit in der Benutzung von Spitze, Ferse und Fußkanten, die für das Spiel auf der modernen Orgel mit ihren zahlreichen durch die Füße betätigten Spielhilfen neben dem Pedal unbedingt vorauszusetzen sind. Die beiden letzten Hefte enthalten Studien für Manuale und Pedal zusammen, sowie eine kleine Auswahl von Stücken von Zipoli, Frescobaldi, Bach und Bossi. — Die den meisten Übungen beigefügten Notizen in italienischer Sprache lenken die Aufmerksamkeit jeweils auf den besonderen Zweck. Die treffliche Studiensammlung, die durchaus künstlerische Ziele verfolgt, empfiehlt sich ganz von selbst.

186. **Martin Grabert**: Variationen und Fuge in e-moll für Orgel. Werk 40. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.50.)

Der auf dem Gebiete geistlicher Vokalmusik vorteilhaft eingeführte, als Orgelkomponist bisher nur in den bekannten Sammlungen von Diebold und Herrmann hervorgetretene Autor bietet in diesem neuen Opus ein wohlklingendes, echt orgelmäßig und fließend geschriebenes Stück, dem nicht allein gewandte Beherrschung des Technisch-Formalen, sondern auch Wärme der Empfindung und Natürlichkeit der Erfindung nachzurühmen ist. Bei nur mäßiger Schwierigkeit findet sich in den in guter Steigerung angelegten Variationen, wie in der lebendigen Fuge genugsam Gelegenheit zu wirkungsvoller Registrierung wie zur Entfaltung technischer Fertigkeit. Alles in allem: ein dankbares und dabei weder seichtes noch pedantisches Konzertstück, eine Frucht reifen Könnens, der es nicht an Freunden fehlen wird.

187. **Karl Hoyer**: Passacaglia und Doppelfuge in f-moll für Orgel. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.50.)

Einem in letzter Zeit häufig geübten Brauche folgend, quittiert abermals mit einer Passacaglia

und Doppelfuge ein nicht unbegabtes Orgeltalent über gründliche Schulung und achtunggebietendes, offensichtlich unter der Sonne Regers herangereiftes Können. Abgebrauchten Passacaglien-Rhythmen und -Phrasen geht der Komponist mit Glück aus dem Wege und weiß auch sonst vielfach durch originelle Wendungen harmonischer Natur zu interessieren. An rhythmischer Gestaltung ist die Passacaglia der Fuge überlegen, die jedoch deshalb nicht langweilig zu nennen ist. Das Werk verdient in Konzerten gehört zu werden. Der nie schwülstige Orgelsatz bereitet nur mäßige technische Schwierigkeiten.

188. **Paul Claußnitzer**: Neun Choralvorspiele zu Buß- und Abendmahlsliedern für Orgel. Werk 27. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.—.)

Der bereits mehrfach mit sehr verwendbaren Choralkompositionen für die Orgel an die Öffentlichkeit getretene Komponist bietet auch in diesem neuen Opus schlichtempfundene, dabei feingearbeitete kleine Stücke für den Gottesdienst oder musikalische Andachten, wohl geeignet, die gewollte Stimmung vorzubereiten. Hervorheben möchten wir No. 6 als besonders geglückt. Eine sparsamere Verwendung der Chromatik dürfte, für Claußnitzers Art zu schreiben, von Vorteil sein. Ohne eine Rhythmik, wie die Regers, kommt leicht ein Zug von Weichlichkeit in seine Tonsprache, die mit der spannenden Harmonik Regers nicht verwechselt werden darf.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

189. **Philipp Gretscher**: Drei Lieder für dreistimmigen Frauenchor und Klavier. op. 69. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (je Mk. 1.80.)

An neuen, guten Tonstücken für Frauenchor ist kein Überfluß, was an den schwierigen Bedingungen liegen mag, unter denen dabei zu arbeiten ist. Der geringe Tonumfang, in dem sich solche Kompositionen bewegen müssen, ist der freien Entfaltung der Gedanken nicht förderlich, und die Eigenart des Klanges bedingt eine Beschränkung auf zarte Dichtungen, wodurch wiederum leicht eine Einförmigkeit der Kompositionen entsteht. Man darf sich darum freuen, daß Gretscher mit den vorliegenden drei Chören Arbeiten bietet, die als wertvolle Bereicherung dieses Kunstzweigs bezeichnet werden können. Als das wertvollste der drei Stücke möchte ich „Und die Sonne sie machte den weiten Ritt um die Welt“ (Gedicht von Arndt) bezeichnen, denn hier macht sich der Tonsetzer nicht nur von den Terzen und Sexten oft frei, in denen sich die beiden oberen Stimmen sonst meist bewegen, sondern er ist auch rhythmisch und harmonisch lebendig und weiß das anmutige Gedicht prächtig zu illustrieren; selbst das Unisono, in dem er die abweisenden Worte der Sonne an die Sterne komponiert, ist hier logisch und wirksam. „Abend“ (Gedicht von Anna Ritter) besticht durch blühende Melodik und zwingende Stimmung, „Über ein Stündlein“ (Gedicht von Heyse) ist mir zu unruhig in der Begleitung. Daß Solostellen für Sopran bzw. Alt in den Liedern vorkommen, trägt zu deren Belebung bei. Die Klavierstimme ist geschickt gesetzt und nicht schwierig.

190. **Fritz Lubrich jun.**: Choralkantate „Straf' mich nicht in deinem Zorn“ für gemischten Chor, Solostimmen, Solovioline, -bratsche, -cello und Orgel. op. 25. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Orgelpartitur Mk. 2.—.)

Ein ausgesprochenes Talent für geistliche Musik offenbart sich in dem vorliegenden Werke, das sowohl in seiner Gesamtgestaltung als in der Ausführung der Einzelheiten dem prüfenden Beurteiler aufrichtige Hochachtung abnötigt. Vor allem: es ist Stil in dieser Kantate. Sie zerflattert nicht in ihre einzelnen Teile, prunkt nicht mit unmotivierten Effekten, sondern baut sich folgerichtig auf dem alten Choral auf, diesen im Laufe der Entwickelung umschreibend und steigernd, ohne daß er jedoch aus seiner vorherrschenden Stellung verschwindet. Die Orgel und die drei Soloinstrumente beginnen mit einer in dunkeln Harmonieen gehaltenen kurzen Einleitung, dann setzt ein Halbchor mit dem Choral ein, der gleich durch die Achtelbewegung der Baßstimmen etwas Fließendes erhält. Die Abwechselung zwischen den Singstimmen und den kurzen instrumentalen Zwischenspielen ist sehr fesselnd. Bei der zweiten Strophe, die durch eine zarte Figuration der Orgel reiches Leben erhält, singt der Solosopran ganz schlicht die Melodie des Chorals; der dann eintretende Solotenor bewegt sich in einem Rezitativ, das, anfänglich frei im Tonfall, sich endlich wieder an die melodische Linie des Chorals anschließt. Machtvoll bringt dann der Chor, teils in aparter Harmonisierung, teils in wuchtigem Unisono eine melodische Umformung, und ein höchst ausdrucksvolles Zwischenspiel der Orgel und der Soloinstrumente leitet zu dem bedeutenden Schlußteile über. Während Knabensoprane den Cantus firmus singen, fügt der Chor in die Strophenabsätze ein „Halleluja“ ein, das sich im Tonfall auch dem Choralthema anschließt. Breit, mit vollem Orgelwerk und allen Stimmen und Instrumenten schließt die schöne Kantate, die allen Kirchenmusikdirektoren warm zur Aufführung empfohlen sei, da sie modernen Geist mit kirchlichem Wesen wohl vereint.

191. **Heinrich Zöllner**: „Angelus“, Ballade für Männerchor und Orchester. op. 115. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Klavierauszug Mk. 2.40.)

Die Männerchorliteratur wird mit dem vorliegenden Werke um eine Schöpfung bereichert, die zwar nicht auf neuen Bahnen wandelt, aber den tüchtigen Fachmann allenthalben zeigt. Der Chorsatz ist wirksam, abwechselungsreich in Rhythmik und Harmonik, der romantische Grundzug des Gedichtes von T Resa erscheint mir gut getroffen. Die ausgiebige Verwendung des Unisonos ist nicht unbedenklich, doch wirkt natürlich danach die Vierstimmigkeit um so stärker. Sehr schön ist die zarte Stelle „Wie Morgensonnenrot usw.“; die dramatische Steigerung ist mit sicherer Hand durchgeführt und der choralähnlich-feierliche Schluß, in den zwei Soloviolinen eindringlich hineinklingen, mag vielleicht etwas opernhaft sein, dürfte aber gewiß den beabsichtigten Eindruck nicht verfehlen. Die Ballade stellt an den Chor keine außergewöhnlichen Ansprüche und wird als großangelegtes Konzertstück bald auf manchem Programm erscheinen.

192. **Joseph Haas**: „Rum bidibum." Zehn Kinderlieder für zwei Stimmen mit Klavier. op. 33. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 2.40.)

Kinderlieder werden jetzt fast ebensoviel geschrieben wie Kinderbücher, aber der Liebe Müh ist fast umsonst. Kinder lesen ihre uralten Lieblingsbücher und singen ihre alten Lieder, ja machen sich häufig ihre eignen Weisen zu den seltsamsten Worten. Was die Erwachsenen in unserer so ganz unkindlichen, weil nicht mehr naiven Zeit für Kinder schreiben, ist gemachtes Zeug, das höchstens einmal mit den Kindern „einstudiert" wird, damit sie's dann um so rascher vergessen. Auch die zehn Liedchen, die Haas nach Texten Hoffmanns von Fallersleben komponiert hat, sind an sich ganz hübsch und niedlich, aber ich glaube kaum, daß sie in der Kinderwelt das Bürgerrecht je erlangen werden. Für die Kleinsten sind sie nicht sangbar und ohrenfällig genug, und für die Größeren bieten sie zu wenig Herzliches. Aber in Schulen, Kindergärten usw. mag man's gern mit ihnen versuchen. Gut gesungen (aber wenn Kinderlieder „gut" gesungen werden, sind's eigentlich schon keine Kinderlieder mehr) müssen sie recht nett klingen. Selbstverständlich sind sie auch für eine Stimme zu singen. F. A. Geißler

193. **Carl Loewe**: Drei Balladen für eine Singstimme und Klavier, instrumentiert von Felix Mottl. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (Partitur je Mk. 8.—.)

Die Durchsicht dieser drei Partituren hat mir große Freude gemacht. Meister Mottl hat sich drei nicht sehr oft gesungene Balladen herausgesucht, die aber direkt nach einem orchestralen Gewande verlangen. Es sind: „Der Fischer", „Die Heinzelmännchen" und „Walpurgisnacht". Er hat die Klavierbegleitung für Orchester nachgeschaffen, wie es eben nur ein so großer Könner und Praktiker wie er imstande war, der mit warmem Musikerherzen in Loewe einen unserer Besten verehrt. Die Instrumentation präsentiert sich in jeder Beziehung fein und geistreich, nirgends überladen und etwa die Gesangsstimme verdeckend. Die Besetzung des Orchesters erfordert keinen großen Körper, allerdings ist in „Der Fischer" die Harfe und in „Walpurgisnacht" Xylophon verwendet. Sehr interessant ist es auch, was Mottl sich der mitunter etwas kargen Klavierbegleitung gegenüber für geniale künstlerische Freiheiten erlaubt. Für jemanden, der sich einen guten Orchestersatz aneignen will, ist das Studium höchst lehrreich. Möchten sie recht oft zum Erklingen gebracht werden! Leider sind verschiedene kleine Stichfehler stehen geblieben.

194. **Knud Harder**: „Japanisches Fest." Ein Scherzo für Orchester. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Partitur Mk. 3.—.)

Ein Werk, von dem ich mir keine besondere Wirkung versprechen kann. Es ist ja ganz nett gemacht, die Erfindung ist aber nicht bedeutend zu nennen. Es sollen vielleicht japanische Motive sein, die da erklingen. Wenn dieselben wenigstens durch eine originelle Instrumentation in eine höhere Sphäre erhoben wären, aber diese gibt sich für unsere heutigen Ohren manchmal recht dürftig. Die sehr hohe Lage des Hornes fällt verschiedentlich auf.

195. **Julius Kopsch**: Vier Lieder für Gesang und Klavier. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 3.—.)

Ein hübsches Liedtalent gibt sich hier kund, das natürlich und interessant zu gestalten versteht und mit ziemlich einfacher Begleitung seine Vorwürfe doch treffend ausschöpft. Für am besten gelungen halte ich: „Mittagsschläfchen".

196. **Carl Maria Artz**: 14 Lieder für Gesang und Klavier. Verlag: E. Hoffmann, Dresden.

Durchschnittssachen, die an keiner Stelle das Bestreben zeigen, aus diesem Allerweltsrahmen herauszutreten und etwas Besonderes zu geben. Emil Thilo

197. **Heinrich G. Noren**: „Singende Weisen." Sechs Stücke für Violine und Klavier. op. 26. Verlag: Ernst Bisping, Münster i. W. 2 Hefte. (je Mk. 1.50.)

Der durch eine Reihe größerer Werke, vor allem seine Violinsuite, ein Klaviertrio und seine Orchestervariationen „Kaleidoskop" in weiten Kreisen vorteilhaft bekannt gewordene Komponist bietet in diesen sechs kleinen, wohl zunächst für den Unterricht bestimmten Stücken sehr reizvolle, eigenartig zu nennende Musik, an der auch Erwachsene, ja musikalische Feinschmecker sehr viel Freude haben werden. Besonders hervorheben möchte ich No. 1 „Im Volkston", No. 3 „Sage", No. 4 „Tanz" und No. 6 „Capriccio".

198. **Alessandro Longo**: Suite per Viola e Pianoforte. op. 53. Verlag: G. Ricordi & Co., Leipzig. (Mk. 2.80.)

Drei kurze, leichte, recht ins Gehör fallende, gut gearbeitete Sätze. Das Hauptthema des Preludio trägt einen pastoralen Charakter, während das zweite leicht an das Spinnerlied aus dem „Fliegenden Holländer" gemahnt. Die Romanze würde wegen ihrer Melancholik weit eher auf russische als italienische Herkunft ihres Autors schließen lassen. Von liebenswürdiger Laune ist das Finale erfüllt. Vermittelt uns das Werk auch nicht tiefere Eindrücke, so wird es von den mit Originalliteratur noch immer recht dürftig versehenen Bratschisten doch mit Freuden begrüßt werden.

199. **Fritz Kreisler**: Klassische Manuskripte für Violine und Klavier. No. 13, 14, 16 und 17. (je Mk. 1.50.) Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Kreisler hat mit ganz besonderem Glück in alten Manuskripten nach dankbaren Vortragsstücken gestöbert; nach der Vorrede hat er diese Manuskripte, deren Herkunft nicht angegeben ist, jetzt in seinem Privatbesitz. Unter den ersten Nummern, die uns nicht zugegangen sind, befinden sich wirkliche Perlen. Das ist aber auch die Preghiera des Padre Martini (No. 13), das reizende Menuett Pugnani's (No. 14) und auch das Grave Friedemann Bachs (No. 17), alles Stücke, die übrigens gar keine besondere Technik erfordern. Als sehr dankbares Vortragsstück für Geiger, die in Doppelgriffen sicher sind, empfehle ich sehr warm die Caprice „La Chasse" von Jean-Baptiste Cartier (No. 16), die wahrscheinlich, wie auch die genannten anderen Stücke, einer Sonate mit beziffertem Baß entstammt.

Wilhelm Altmann