

vrens *Etudes de science musicale*, 3 Tble. 1898, Nachtrag 1899). Muss es nicht Laien geradezu verblüffen, zu hören, dass z. B. über den richtigen rhythmischen Vortrag seit dem früheren Mittelalter gesungener kirchlichen Hymnen und Sequenzen so wenig positive Bestimmungen erweisbar sind, dass ein junger Doctorand im Stande ist, aller Tradition zuwiderlaufende Normen aufzustellen, die alles Ernstes discutirt werden. Vor mir liegt die Schrift: „Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Eine Untersuchung der auf Linien gesetzten Neumen als paläographische Vorstudie zur Geschichte des einstimmigen Liedes im späteren Mittelalter“ von Dr. Eduard Bernoulli (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898), die erweiterte Form einer 1896 der Leipziger phil. Facultät eingereichten Dissertation. Die ziemlich umfangreiche Arbeit (X und 242 S. gr. 8^o mit einem Anhang von 130 S. Musikbeilage in moderner Notenschrift, sowie XIV Facsimiles in Lichtdruck und einem Blatt [1 S.] Nachbildung in Aetzung) lässt zunächst die Ansichten älterer und neuerer Autoren von der Bedeutung der Neumenzeichen Revue passiren und erprobt dann (S. 130 ff.) die eigene Kraft der Deutung an 21 Hymnen, Sequenzen und Leichen. Die Gefissentlichkeit, mit welcher Bernoulli betont, dass Bogen 1—5 bereits am 1. Juli 1896 fertig vorlagen und nicht mehr geändert werden konnten (S. V), lässt darauf schliessen, dass es ihm darum zu thun ist, seine Unabhängigkeit von den nach diesem Termine erschienenen Arbeiten über das gleiche Thema, also u. A. von Runge's Ausgabe der Colmarer Handschrift und meinem Aufsatz über die Melodik der Minnesänger, zu constatiren. Dazu muss ich allerdings bemerken, dass doch S. 56 meine Studie: „Notenschrift und Notendruck“, die vor October 1896 Niemandem zugänglich war und S. 58 und 79 meine Besprechung von Runge's Publication ausführlich angezogen ist, also die vorliegende Form der Bernoulli'schen Arbeit doch wenigstens von Bogen 4 ab noch Zusätze und Aenderungen im Jahre 1897 erfahren haben muss. Doch — darauf kommt schliesslich nicht viel an; gewiss aber ist begreiflich, dass die plötzliche Gährung auf dem Gebiete, mit welchem sich die Arbeit beschäftigt, gerade während der Drucklegung wohl geeignet war, Unruhe und Schwanken in dieselbe hineinzutragen und Widersprüche in der endlichen bestimmten Deutung der einzelnen Monumente zu veranlassen.

(Fortsetzung folgt.)

Kritik.

Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Herausgegeben von La Mara. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die vorliegende Correspondenz bildet eine hochwillkommene Ergänzung zu den schon früher erschienenen Briefsammlungen Liszt's. Dieselbe umfasst den Zeitraum von 1851 bis 1884 und bietet der Nachwelt das beste und sicherste Material für die Beurtheilung der beiden Meister. Auch in diesen Briefen zeigt sich Liszt wieder in seinen herrlichen Eigenschaften als Mensch und Künstler, während Bülow's Erscheinung als rastloser, energischer und mit den glänzendsten Geistesgaben ausgerüsteter Kämpfer für alles Ideale, Schöne und Grosse uns entgegentritt. „Aus dem Verhältniss des Schülers zum Lehrer wollen selbstverständlich Bülow's Briefe ver-

standen sein.“ Die kurzen Anmerkungen La Mara's dienen trefflich zur Orientirung. So verdanken wir der fleissigen Herausgeberin wieder einen werthvollen Beitrag zur Geschichte der Kunst. Eugen Segnitz.

Fini Henriques. Thème originale avec Variations pour Piano, Op. 7.

— — Lyrik. Fünf Clavierstücke, Op. 11.
Copenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen.

Fini Henriques weiss lebhaft und eindringlich zu gestalten. Seine Themen entspringen nicht nur musikalischer Reflexion, sondern tieferer, musikalischer Empfindung. Ein gewisser ernster Zug verleiht dieser Musik einen ganz bestimmten Ausdruck. Dem Variationenwerke, Op. 7 (Cmoll), liegt ein in seiner schönen Einfachheit an Händel gemahnendes Originalthema zu Grunde. Die erste Variation, fast ganz sich im piano bewegend, zeigt durch die vorherrschende Chromatik etwas Schwankendes und Unstetes. Nur ganz vorübergehend hebt sich der zarte Nebelschleier des düsteren Cmoll und macht momentan einer helleren Stimmung Platz. In vorzüglichem Gegensatz hierzu tritt die zweite Variation, welche ein Sechzehntelmotiv zu consequentester Durchführung bringt. Die bisherige lebhaft bewegte Bewegung wird in der folgenden Veränderung — Cdur — gemildert, welche das Thema in sanfte, gesangvoll gehende Sexten auflöst. Die vierte Variation zeigt, sich wieder zu der Haupttonart zurückwendend, viele harmonisch feine Züge, während chromatische Scalen das Thema in der fünften Variation arabeskenartig umschlingen. In der vorletzten zerlegt sich das Thema in wild auf und ab stürmende Octavengänge. Die Art zu variiren erinnert im Finale ein wenig an R. Schumann. Nochmals tritt das strenge Thema vor den Hörer und klingt schön und ernst in Cdur aus.

Auch die fünf Clavierstücke des Op. 11 bieten Interessantes. Im „Crescendo“ benannten ersten Stücke hält der Componist hartnäckig an einem rhythmischen Motive fest, die „Stimmung“ der nächsten Nummer gibt ein Bildchen dunklerer Färbung. Hingegen bilden die letzten drei Stücke (Mazurka, Humoreske und Menuetto) den Ausfluss eines lustigen, heiteren Gemüthszustandes.

Eugen Segnitz.

Biographisches.

Philipp Scharwenka.

(Mit Portrait.)

Der geschäftsführende Ausschuss des Allgemeinen deutschen Musikvereins erliess ein Preisausschreiben für ein symphonisches Werk, welches auf der in diesen Tagen in Bremen tagenden Tonkünstler-Versammlung zur Auf-führung gelangen wird. Die meisten Stimmen erhielt eine Dramatische Phantasie desjenigen Künstlers, dessen Leben und künstlerisches Wirken die nachfolgenden Zeilen zum Gegenstande haben.

Am 16. Februar 1847 wurde dem Architekten Scharwenka in der kleinen Stadt Samter (Provinz Posen) ein Sohn geboren, welcher in der Taufe die Namen Louis Philipp erhielt. Schon von den frühesten Tagen der Kindheit an zeigte sich das ausgesprochene Talent des Knaben, welches von den Seinigen nach Kräften gefördert wurde. So stellte sich der natürlichen Beanlagung

und Neigung Philipp's kein Hinderniss in den Weg, die Künstlerlaufbahn zu betreten. Er erhielt eine sorgfältige Erziehung und besuchte, als die Eltern 1858 nach Posen zogen, das dortige Gymnasium. Hier wurde in den humanistischen Studien der Grund gelegt für den weiteren Lebensgang. Noch mehr wurden Scharwenka's Pläne gefördert und unterstützt, als die Eltern 1865 ihren Wohnort Posen mit Berlin vertauschten. Dasselbst fand er Gelegenheit und Anregung in Hülle und Fülle, sich seinen künstlerischen Neigungen völlig hinzugeben und seine in ihm liegenden musikalischen Kräfte zur Entfaltung und Reife zu bringen. In der unter Dr. Theodor Kullak's Leitung stehenden renomirten Akademie der Tonkunst wurde Scharwenka Schüler von Richard Wüerst und Heinrich Dorn, unter deren Leitung er vorzugsweise dem Studium der musikalischen Theorie und Compositionslehre oblag. Für sein energisches Streben und Arbeiten legt die That-sache rühmliches Zeugniß ab, dass der junge Künstler 1879 als Lehrer der oben genannten Fächer in das Collegium der Kullak'schen Anstalt berufen wurde. Nach mehreren Jahren stillen Wirkens trat Scharwenka 1874 in einem Concerte mit eigenen Compositionen vor das Publicum. Sein Name und Ruf als schaffender Künstler verbreiteten sich bald in der Oeffentlichkeit. Auch eröffnete sich ihm durch das im Verein mit seinem jüngeren Bruder Xaver gegründete Conservatorium, in welchem er die Compositionsclassen übernahm, ein neuer, weiterer Wirkungskreis (1880). Im Jahre 1891 verweilte Scharwenka längere Zeit in Nord-Amerika, kehrte aber nach Europa zurück, um die Direction des Scharwenka-Conservatoriums in Berlin von Neuem zu übernehmen. Das Letztere wurde 1893 mit dem Klindworth-Conservatorium verbunden.

Philipp Scharwenka's compositorische Thätigkeit erstreckt sich mit Ausnahme der Oper fast auf alle Gebiete. In umfangreichem Maasse hat unser Meister die Clavier-Litteratur mit werthvollen Gaben bedacht. Den hierher gehörenden Werken eignet eine grosse Innigkeit der Empfindung. Viele derselben sind fein abgetönte, in sich abgeschlossene Stimmungsbilder, ausgezeichnet durch klare Gliederung der Form, lebenswürdige melodische Erfindung und interessante Harmonisirung. Ein gewisser Vorzug der Scharwenka'schen Claviersachen ist die liebevolle Behandlung der Einzelheiten. Die Mittelstimmen sind vielfach fein ausgearbeitet und meisterhaft geführt.

Eine ganze Anzahl dieser Stücke weist verhältnissmässig geringe Schwierigkeit der Ausführung auf, ohne dass der innere Gehalt oder die Klangwirkung beeinträchtigt würde. So tragen die Compositionen Scharwenka's nach verschiedenen Richtungen hin einen nicht zu unterschätzenden pädagogischen Werth in sich. Einestheils sind sie der Entwicklung des gesunden, musikalischen Geschmackes förderlich, andertheils bieten sie in ansprechendem Gewande ganz von selbst dem Spieler manches technische Problem, an welchem dessen Leistungsfähigkeit erstarken und fortschreiten kann. In allen diesen Arbeiten tritt das Vorhandensein eines guten musikalischen Kerns, wie auch künstlerischer, vornehmer Factor sympathisch hervor.

Seine ausgesprochene Begabung für Instrumentalcomposition führte Ph. Scharwenka auch auf das Gebiet der grossen symphonischen Formen, welche seiner trefflichen Kunst, gute musikalische Gedanken zu verarbeiten und auszuspinnen, willkommene Gelegenheit bot. So entstanden u. A. zwei Symphonien und eine Ouvertüre, in denen er sich als stil- und formgewandter Musiker zeigt.

Eine geistvolle, scharf ausgeprägte Thematik, fließende Erfindung und klangschöne, sich aller Mittel des modernen Orchesters ausgiebig bedienende Darstellung geben den Werken dieser Art ein ausdrucksvolles Gepräge. Folgt in ihnen der Componist in der Anwendung der Form den Spuren der classischen und romantischen Heroen, so zeigt er sich andererseits mit einer gewissen Vorliebe als Tondichter in der freieren Bewegung seines Gedankenganges, wie sie die Programmmusik ermöglicht und zulässt. Ein Beleg hierfür ist seine Tondichtung „Traum und Wirklichkeit“ für grosses Orchester, welche den Gang eines hoffenden, strebenden und sinkenden Menschenlebens zur poetischen Vorlage hat. Die vier Sätze des Werkes gehen, allerdings Jeder für sich klar erkennbar, in einander über und werden den Intentionen des Autors, wie sie ein vorgedrucktes Programm angibt, auf das Eingehendste gerecht. Die bedeutendste Anerkennung wird diesem Werke und seinem Schöpfer wohl in den charakteristischen Worten Hermann Kretzschmar's zu Theil: „Unsere heutige Oeffentlichkeit hat für Spohr'sche Naturen nicht das volle Verständniß; denjenigen Kreisen aber, welche sich zu einem harmonischen und ehrlichen Künstler, auch wenn er abseits vom Wege steht, hingezogen fühlen, kann die Arbeit nur eifrig empfohlen werden.“ — Des Weiteren sei noch einiger anderen Orchesterwerke Ph. Scharwenka's hier Erwähnung gethan. So u. A. seiner „Arkadischen Suite“, eines Pastorale, welches von heiterer Grazie und entzückender Anmuth erfüllt ist und die Lust an Allem, was die Menschheit beglückt, zum Ausdruck bringt. Wie schon der Haupttitel, so geben auch hier noch die Ueberschriften der einzelnen vier Sätze dem Hörer Veranlassung, den Zusammenhang zwischen Programm und Musik zu verfolgen. Auch in seiner Orchesterserenade und dem Scherzo „Wald- und Bergeister“ zeigt der Componist viele gewinnende und sympathische Züge einer bedeutenden, künstlerischen Individualität. Wie in den oben besprochenen Clavierwerken, so ist hier ebenfalls dem instrumentalen Gewande durch ausgesucht feine, filigranartige Orchestrirung ein besonderer Reiz verliehen.

Nicht vergessen werden darf das schöne Cismoll-Trio Scharwenka's für Clavier, Violine und Violoncell, wie auch das Concert für Violine und Orchester. Beide Werke zeigen bezüglich der Entfaltung reicher, breitquellender Melodik, lebhaft bewegter Themen und pikanter Rhythmik eine Mannichfaltigkeit, welche recht dazu angethan ist, die Freude des Spielers und des Hörers von Satz zu Satz zu steigern.

Auf vocalem Gebiete that sich Scharwenka neben verschiedenen Liedern für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung mit Chorwerken hervor. Hierher gehören u. A. „Herbstfeier“, „Abendfeier in Venedig“ und „Sakuntala“. Letztere Composition hatte seinerzeit bei einer Aufführung in Berlin einen durchschlagenden, aussergewöhnlich bedeutenden Erfolg. Auch hier weiss der Autor warme, zu Herzen gehende Töne anzuschlagen und den Dichtungen hinsichtlich der Stimmung und musikalischen Steigerung eine durchaus erschöpfende tonkünstlerische Einkleidung zu verleihen.

So wäre in leichten Conturen das Bild eines Künstlers gegeben, der, im besten Mannesalter stehend, der Welt Anwartschaft gibt zu noch weiteren erfreulichen und dankenswerthen Gaben seines bedeutenden und erspriesslichen Kunstschaffens, der immer die Wahrheit des Wortes bewiesen hat: „Im Schönen liegt das Gute“.

Eugen Segnitz.