

lichen Leidens wohl mit das tiefste und heiligste Stück christlicher Kunst aller Zeiten, und wird auch in der ganzen Passion in der Wirkung erst wieder durch die Todesszene erreicht. Wenn irgendwo, so sollte hier jede Kürzung vermieden werden, denn daß man wie fast stets *Barbaroso* und *Arie* und bisweilen auch den Choral „Was mein Gott will“ ausläßt, Allenfalls mag noch die schöne *Barbarie* lediglich aus Gründen der Abkürzung geopfert werden: *Arioso* und Choral aber sind unentbehrlich, um die beiden Gebete Jesu mit ihrer erschütternden Steigerung („Mein Vater, ist's möglich — mein Vater, ist's nicht möglich“) in der Weise hervorzuheben, wie es die Größe der Szene verlangt. Der herbe Text des *Arioso*, dem es allein seine stete Weglassung verdankt, vermag sie einem entwickelteren Stilgefühl gegenüber nicht zu rechtfertigen.

Die den zweiten Teil eröffnende erste Gerichtsszene vor dem Hohenpriester, die an dramatischer Schlagkraft ja weit vor der zweiten, sich vor Pilatus abspielenden zurücksteht, verträgt, obschon das lyrische Beiwerk (zwei Choräle, ein *Arioso* mit *Arie*) ziemlich gering ist, ohne weiteres eine Kürzung durch Weglassung des ersten, an eine bedeutungslose Textstelle anknüpfenden Chorals (Nr. 38), wobei zweckmäßig auch zweieinhalb Takte von Nr. 39 ausfallen und an den *d moll*-Schlußakkord von Nr. 37 sofort „zuletzt“ mit dem Terzquartextakkord auf *e* anschließt, und durch Streichung der *Arie* Nr. 41, deren stilgerechte Ausführung ohnehin ein fast unlösbares Problem bedeutet, wie in allen Fällen, wo das obligate Instrument zugleich *Continuo* ist.

Die *Petrus*-Episode muß, wenn man sie beibehält, natürlich ohne Kürzung gespielt werden; namentlich ist die häufig übliche Weglassung des Chorals nach der *Altarie* zu verwerfen, der allein gegenüber der haltlosen Verzweiflung des untreu gewordenen Jüngers die Gewißheit zum Ausdruck bringt, daß trotzdem durch Jesu bevorstehenden Opfertod eine Versöhnung möglich ist, und so in tief sinnvoller Weise jene Episode wieder mit der *Passionshandlung* verknüpft. Das folgende, bezeichnenderweise ohne jede solche Verknüpfung bleibende Ende des Verräters kann in jedem Falle wegbleiben, wobei von Nr. 49 Takt 7 drittes Viertel sofort zu Nr. 52 Takt 15 drittes Viertel übergegangen wird. Die dabei erforderliche Modulation von *cis-* nach *c moll* läßt sich geschmackvoll mit *Kadenz* nach *e moll* ausführen, worauf nach einer *Luftpause* feierlich gedämpft das *c moll* einsetzt:

5	—	7 $\frac{1}{2}$	5	—
3	—	3 $\frac{1}{2}$	4	3 $\frac{1}{2}$
<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>a</i> s		<i>h</i>
			)	<i>e</i>    <i>c</i>

In der *Pilatus*-Szene wird in auffallendem Gegensatz zur *Johannespassion* der wichtige Gang der Handlung durch stark retardierende Einlagen zwischen den beiden „Laß ihn kreuzigen“ unterbrochen. Ein Versuch, sie wegzulassen, würde aber gerade beweisen, daß dadurch die Schlagkraft der Szene nicht verstärkt, sondern abgeschwächt würde. Denn gerade nach dem breiten, in inniger Versenkung ausströmenden Ruhepunkt der *Arie* „Aus Liebe“ wirkt der Eintritt des Rezitativs (der Evangelist kann hier gar nicht dramatisch genug vortragen) mit zehnfach stärkerer Gewalt des jähren Emporschreckens zur rauhen Wirklichkeit. Eine Streichung auch nur der *Arie* allein, wohl fast des kostlichsten Musikstückes des ganzen Werkes, würde hier eine der genialsten Eingebungen des Meisters vereiteln.

Die Geißelung als bloßer Anhang der großen *Pilatus*-Szene ist mit dem *Arioso* Nr. 60 hinreichend eingeleitet, während die das gleiche Thema nur variierende folgende *Arie* entbehrlich ist. Dagegen darf Bachs *Vorschrift*, wonach der den Schluß der ganzen Handlung vor *Pilatus* bezeichnende Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ zwei Strophen hat, nicht mißachtet werden, denn auch hier wollte Bach mit feinsten Empfindung bewußt noch einmal einen großen, feierlichen Ruhepunkt einschieben, ehe das Drama zum Schlußakt fortschreitet.

Der Gang zum Kreuz ist im *Evangelium* bekanntlich als unbedeutende Episode behandelt; die Bedeutung aber, die ihm Kult und *Legende* gegeben haben, rechtfertigte es, daß auch hier der *Tondichter* noch einmal anhielt, um der *Kreuztragung* auch in *Arioso* und *Arie* zu gedenken. Eine *Notwendigkeit* ihrer Beibehaltung besteht wohl nicht, obwohl die *Arie* in ihrer tiefen Schönheit allein schon das Vorurteil gegen die unbekannt Stücke des zweiten Teiles zu widerlegen vermag.

Ganz unbedingt zu verwerfen ist aber in der nun folgenden Szene die leider fast allgemein übliche Weglassung der *Arie* „Sehet, Jesus hat die Hand“. Denn wie in der *Gethsemaneszene*, so ist auch in der *Golgathaszene* jedes einzelne Stück aus dem Zusammenhang des Ganzen heraus unentbehrlich. Die ganze große feierliche Stimmung vor dem erschütterndsten und folgenschwersten Augenblick der Weltgeschichte, der *Sterbestunde* Jesu, verlangt noch einmal gebieterisch eine Sammlung, wie sie das verzweifelte *Arioso* „Ach Gol-

gatha“ mit seinem dissonierenden Ausklang nicht zu geben vermag. Wie anders schafft diese Stimmung jene noch einmal mit ihren Zwischenrufen auf den Eingangsschor zurückgreifende *Arie*, die wie mit großer pathetischer Gebärde auf das Bild des Gekreuzigten und auf die Bedeutung hinweist, die dieses Bild für kommende Jahrtausende gewinnen wird!

Im *Epilog* der Beisetzungsszene wird für die Beibehaltung der *Arie* Nr. 75 „Mache dich, mein Herze, rein“ ohne Rücksicht auf die Frage ihrer dramatischen Notwendigkeit jeder eintreten, der mit diesem unvergleichlichen Stücke vertraut ist, das erst dem tiefen Abendfrieden des Schlusses seine höchste Weihe gibt. Dagegen kann im Texte des *Epilogs* vieles gekürzt werden, so zunächst in Nr. 73 die dem Chor folgenden 7 Takte. Namentlich empfiehlt sich aber, von Nr. 76 nur die ersten 7 Takte beizubehalten; denn die ganze folgende Verhandlung der Juden mit *Pilatus* ist für den Gang des Werkes bedeutungslos und stört eher die erreichte tiefe *Abschlußstimmung*. Zweifellos schließen sich auch die *Schlußsätze* Nr. 77 und 78 an die Beisetzung durch *Joseph* von *Arimathia* schöner und mit größerer innerer Berechtigung an, als an das *Versiegeln* des Steines, eine nur durch diplomatische Vorsicht gebotene Maßnahme von *Jesu Feinden*.

Mit den hier empfohlenen Kürzungen und einigen durchaus nicht zu beanstandenden Strichen in den *Reprisen* der *Arien* ist das Werk in dreieinhalb Stunden gut zu bewältigen. Diesem geringen Mehr gegenüber der gewöhnlichen Ausführungsdauer steht der außerordentliche Gewinn gegenüber, daß nur so der zweite Teil seine ihm von Bach zugedachte und seinem Inhalte nach zukommende Wirkung behält, und nicht, wie infolge seiner unverständigen Behandlung noch immer vielfach geglaubt wird, gegen den ersten Teil an *Eindruckskraft* zurückbleibt. (Schluß folgt.)

Druckfehler-Berichtigung. Im Beispiele auf S. 152 Sp. 2 ist zu lesen: G — c.

## Philipp Scharwenka.

### Autobiographische Skizze.

Ich bin geboren am 16. Februar 1847 zu *Samter*, einer kleinen Kreisstadt der Provinz *Posen*. Mein Vater war *Architekt*. Er entstammte einer tschechischen Familie, welche vor mehr als 200 Jahren aus *Böhmen* in die preußische Mark *Brandenburg* übersiedelt war. Meine Mutter war eine *Polin*. Beide Eltern waren sehr begabt und kunstliebend und von dem Wunsche beseelt, sich — um mit *Nietzsche* zu reden — in ihren beiden Kindern, meinem Bruder *Xaver* und mir, „hinanzupflanzen“. Der Vater war sehr tüchtig und begehrt in seinem Fache, insbesondere aber ein vorzüglicher Zeichner und *Aquarellist*; die in uns schlummernde musikalische Begabung haben wir aber wohl unserer Mutter zu danken, auf deren Betreiben denn auch ein *Klavier* ins Haus geschafft und in dem *Kantor* der evangelischen Kirche ein *Lehrer* für das *Klavierspiel* verpflichtet wurde.

Unsere wissenschaftliche *Vorbildung* wurde durch privaten Unterricht so weit gefördert, daß wir für den Besuch eines *Gymnasiums* reif wurden. Meine Eltern entschlossen sich daher im Jahre 1858, nach *Posen*, der Hauptstadt der Provinz, übersiedeln, um sowohl unsere wissenschaftliche als auch unsere musikalische Ausbildung zu erweitern. Hier, in der größeren Stadt und in dem regen Verkehr mit den Musikern der dort regelmäßig konzertierenden Orchester, reifte in uns Brüdern nach und nach der Entschluß, die Musik zum *Lebensberuf* zu erwählen.

Ermutigt durch das Urteil, welches von *Fachleuten* über die Begabung der beiden Brüder abgegeben wurde, entschlossen sich die Eltern, nach *Berlin* übersiedeln, da in *Posen* eine Gelegenheit, das Studium der Musik gründlich zu betreiben, damals noch nicht vorhanden war. Der Umzug nach *Berlin* vollzog sich im Herbst 1865. Hier gerieten wir nun in das rechte Fahrwasser. Wir wurden Schüler der von *Theodor Kullak* gegründeten, zu jener Zeit in höchster Blüte stehenden „Neuen Akademie der Tonkunst“. Mein Bruder widmete sich im Hauptfach unter *Kullaks* bewährter Leitung dem *Klavierspiel*, ohne indes das Studium der *Komposition* zu vernachlässigen; ich selbst betrieb das *Klavierspiel* nur privatim und war lediglich darauf aus, mich mit allen Kräften dem Studium der *Komposition* hinzugeben. Meine Lehrer waren *Richard Wüerst*, als *Komponist* durch eine preisgekürzte *Symphonie* und die damals in *Berlin* oft aufgeführte Oper „Der Stern von *Turan*“ bekannt, und der *Hofkapellmeister* *Heinrich Dorn*. Beiden Lehrern habe ich es zu danken, daß ich nach etwa 2 $\frac{1}{2}$ jährigem Studium aus der Lehre entlassen werden konnte. *Theodor Kullak* hielt mich aber noch fest und übertrug mir eine *Lehrstellung*

an der von ihm geleiteten Anstalt als Lehrer der musikalischen Theorie. Im Jahre 1874 trat ich zum ersten Male in einem eigenen Konzerte mit größeren Kompositionen, darunter eine Ouvertüre und eine Symphonie, an die Öffentlichkeit.

Im Jahre 1880 gründete mein Bruder in Berlin ein neues Konservatorium (Scharwenka-Konservatorium) und veranlaßte mich, meine Stellung bei Kullak aufzugeben und an der neu gegründeten Anstalt den gesamten Theorie- und Kompositionsunterricht zu übernehmen. In demselben Jahre vermählte ich mich mit der Violinistin Marianne Stresow, welche gleichfalls als Lehrerin an unserer Anstalt tätig war.

Das Jahr 1891/92 brachte ich auf Wunsch meines Bruders in New York zu, der dorthin übersiedelt war und eine Hochschule für Musik ins Leben gerufen hatte. Meine Kompositionen für Orchester, Klavier, Violine und Gesang wurden dort oftmals aufgeführt; mehrere derselben unter Leitung von Anton Seidl und Artur Nikisch, der damals an der Spitze des Bostoner Synchronorchesters stand. Nach meiner Rückkehr von New York im Juli 1892 übernahm ich in Gemeinschaft mit dem weitbekanntesten Musikforscher und Gesangspädagogen Dr. Hugo Goldschmidt die Leitung unseres Berliner Konservatoriums, welches während meines Aufenthaltes in New York provisorisch verwaltet worden war. Mein Bruder aber nahm in New York seinen ständigen Wohnsitz, den er erst nach siebenjährigem Aufenthalt dasebst aufgab, um sich wieder in Berlin zu habitieren.

Nach dreizehnjähriger Amtsführung, im Jahre 1905, legte Dr. Goldschmidt sein Amt nieder, um sich ungestört seinen wissenschaftlichen Arbeiten widmen zu können. An seine Stelle trat Robert Robitschek, ein hochbegabter früherer Dvorak-Schüler, mit welchem gemeinsam ich heute noch des Amtes als Direktor der Anstalt walte, die durch die vor einer Reihe von Jahren erfolgte Verschmelzung mit der seinerzeit von Karl Klindworth gegründeten Musikschule unter dem Namen „Klindworth-Scharwenka-Konservatorium“ bekannt ist.

Während all dieser Jahre war ich unausgesetzt bestrebt, mich in meinem eigentlichen Fache, d. h. als Komponist, zu betätigen. Meine Werke umfassen eine größere Anzahl von Liedern, Klavierstücken, darunter viele instruktiven Charakters, ferner an Orchesterwerken eine viersätzigere Serenade, eine „Arkadische Suite“, eine „Festouvertüre“, die „Symphonischen Dichtungen“, „Frühlingswogen“ und „Traum und Wirklichkeit“, eine „Symphonie in d moll“, eine „Dramatische Fantasie“ in drei Sätzen, ein „Violinkonzert“, eine „Symphonia brevis“ in Es dur und eine Anzahl kleinerer Orchesterwerke, darunter zwei „Fantasiestücke“ („Wald- und Berggeist“ und „Liebesnacht“).

An Werken für Kammermusik sind zu nennen: Zwei Klaviertrios, zwei Violinsonaten, drei Streichquartette, ein Quintett für Klavier und Streichquartett, eine Sonate für Violoncell und Klavier, ein Trio für Klavier, Violine und Viola, ein Duo für Violine und Viola mit begleitendem Klavier, eine Sonate für Viola mit Klavier und eine größere Anzahl weniger umfangreicher Stücke für Violine.

Für die Bühne habe ich zwei Werke komponiert: „Sakuntala“ (Umarbeitung eines früheren Werkes für die szenische Darstellung) und eine vieraktige Oper „Roland“.

Im Jahre 1901 wurde ich zum ordentlichen Mitgliede in die Königliche Akademie der Künste gewählt und komponierte im Auftrage dieser Genossenschaft für die Festfeier des Kaiserlichen Geburtstages die Ode „An den König“ nach einem Text von Klopstock für Orchester, Chor, Sopranosolo und Orgel.

1911 wurde ich in den Senat berufen.

## Moderne Partituren zum Privatstudium, auch eine „Zukunftsaufgabe für den deutschen Musikverlag“.

Von Dr. OTTO CHMEL (Prag).



Paul Marsop hat in seinem gedankenreichen Aufsatz „Zukunftsaufgaben des deutschen Musikverlags“ (Heft 22, 1916) eine Fülle von Anregungen niedergelegt, die hoffentlich in den berufenen Kreisen ihre volle Würdigung finden. Besonders treffend hat der verdiente Forscher klargelegt, wie viel wir den großen Volksgeldgebern zu verdanken haben. Andererseits hat Marsop noch eine Reihe von Wünschen angedeutet, die im Rahmen der großen Editionen zu erfüllen wären und die tatsächlich „Zukunftsaufgaben“ vorstellen. U. a. hat Marsop das Thema „Partituren“ angeschnitten und ich möchte mir erlauben, einige Gedanken auszuführen, die Marsops Aufsatz in mir wachrief. — Jeder Musikfreund, der sich danach sehnte, die

Orchester- und Kammermusikwerke der klassischen Meister sich „zu eigen zu machen“ — ich meine in geistiger und materieller Hinsicht — fand — auch bei beschränkten Mitteln — in den prachtvollen Partiturausgaben der Edition Peters, und — wo diese noch Wünsche offen ließ — in den ebenso schön und übersichtlich gedruckten Partituren von Breitkopf & Härtel willkommene Unterstützung. Ich stelle absichtlich diese beiden voran, denn würdige Ausstattung, möglichst großer, dem Auge wohlthuender Druck und in Anbetracht der nicht unbedeutlichen Herstellungskosten mäßiger Preis hielten sich auch hier wohlthuend die Wage. Beethoven's Septett mit 59 Seiten zu M. 1.50, Schuberts Cdur-Symphonie mit 104 enggedruckten Seiten zu M. 3.—, die vollständige Orchesterpartitur von Webers Freischütz mit 203 Seiten zu M. 9.— und die Partitur von Mozarts Don Giovanni mit 385 zierlich gedruckten Seiten zu M. 15.—, um nur diese Beispiele herauszugreifen, bilden sehr annehmbare Stufenpreise. Fast dasselbe Verhältnis waltete vor bei den Ausgaben von Breitkopf & Härtel. Letztere Firma tat noch ein übriges, indem sie die monumental gestochenen Partituren ihrer Gesamtausgaben auch in einzelnen Nummern herausgab und zu billigen Stufenpreisen ihren für praktischen Gebrauch berechneten Orchesterbibliotheken einverleibte.

In diesen Partituren in großem Format, die ebenso sehr dem ersten Musikfreund bei häuslichem Studium als auch dem Dirigenten bei der Aufführung zugute kamen, lagen die Klassiker und die Romantiker bis herauf zu Weber und Schumann vor.

In den letzten Jahren haben sich die bei kleinem Format noch immer schön gedruckten Partiturausgaben von Eulenburg sehr eingebürgert. Die bekannten Kammermusikausgaben von Payne — die schon gefährlich kleinen Druck aufwiesen — lasse ich vorläufig aus dem Auge. Das Taschenformat von Eulenburg hatte sein Annehmbares, solange sich Partiturseiten mit mäßiger Systemzahl — etwa 20 Zeilen — auf einer Seite unterbringen ließen. Sobald die Systemzahl wuchs — und das kommt bei Berkoz und Rich. Strauß nur allzu häufig vor —, hatte die Geschichte einen Haken. Der auf leicht überschaubaren Satz bedachte Stecher der Roederschen Offizin, der für Eulenburg arbeitete, griff zu dem Auswege, solche unbequeme Systemzahlen auf zwei Seiten unterzubringen, so daß auf die Seiten mit gerader Seitenzahl in der Regel die Holz- und Blechbläser, auf die Seiten mit ungerader Seitenzahl das Schlagwerk, die Harfe und die Streicher zu stehen kamen. Obwohl damit eine wichtige Aufgabe, die diese billigen Partiturausgaben erfüllen sollten nämlich dem Befüssenen des Partiturspiels reichhaltiges Material zu verschaffen, vollkommen illusorisch wurde — denn wie jeder weiß, der sich einmal über diesen Uebelstand geärgert hat, fallen die Seiten, so-



Philipp Scharwenka.

