

Leipzig, am 27. März 1884.

Durch sämtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie durch alle Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Redacteur zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ

für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger:

E. W. Fritzsche,

Leipzig, Königsstrasse 24.

XV. Jahrg.]

[No. 14.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Abonnementsbetrag für das Quartal von 13 Nummern ist 2 Mark; eine einzelne Nummer kostet 40 Pfennige. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung treten nachstehende vierteljährliche Abonnementspreise in Kraft: 2 Mark 50 Pf. für das Deutsche Reich und Oesterreich. — 2 Mark 75 Pf. für weitere Länder des Allgemeinen Postvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer gespaltenen Petitzeile betragen 30 Pfennige.

Inhalt: Zu Richard Wagner's „Meistersingern von Nürnberg“. Von Dr. Carl Borinski. — Kritik: David Popper, „Im Walde“, Suite für Orchester mit obligatem Solo-Violoncell, Op. 55. — Biographisches: Albert Becker. (Mit Portrait.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Berlin und Frankfurt a. M. — Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Opernaufführungen. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Musikalien- und Büchermarkt. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

fast sprichwörtlich geworden, das verdankt er wohl seinem Namen. Dieser Mensch kann nur Sixtus Beckmesser heissen, er kann nur Stadtschreiber sein, denn der „Schreiber“ spielt in gewissen deutschen Volksliedern seine Rolle. Feinheiten in diesem Namen aufzuspüren, werden gar Manche im Stande sein. Ich empfehle ihnen dabei auch die Zurückführung von „Eva“ auf den geheimnissvollen e—a-Klang, der gewisse Wagner'sche Frauen-Namen verbindet.

(Schluss folgt.)

Kritik.

David Popper. „Im Walde“. Suite für Orchester mit obligatem Solo-Violoncell, Op. 55. Hamburg, D. Rahter.

Das Werk liegt freilich nur in einer Ausgabe für Pianoforte und Violoncell zur Beurtheilung vor, aber diese reicht aus, um daraus zu ersehen, dass sich für die Suite sowohl der Musiker wie der Violoncellist interessiren kann: der Musiker, weil sehr viel Tüchtiges darin vorhanden, und der Violoncellist, weil er reichlich Material, seine Virtuosität herzauszukehren, bekommt. Die Suite besteht aus sechs Nummern, die einzeln gedruckt auch ganz wohl einzeln zu verwenden sind. Die erste Nummer in Esdur ist „Eintritt“ benannt, lebhaft figurirt und in der Streichstimme nicht ohne melodischen Reiz. Darauf folgen ein recht charakteristischer „Gnomentanz“ in Gmoll, eine nur kurze und sich durch Nichts hervorthuende „Andacht“ in Esdur, ein fröhlicher „Reigen“ in Gdur, eine kleine, hübsch singende „Herbstblume“ in Bdur und schliesslich die Esdur-„Heimkehr“ im lustigen Sechsaachtel.

—s—r.

Biographisches.

Albert Becker.

(Mit Portrait.)

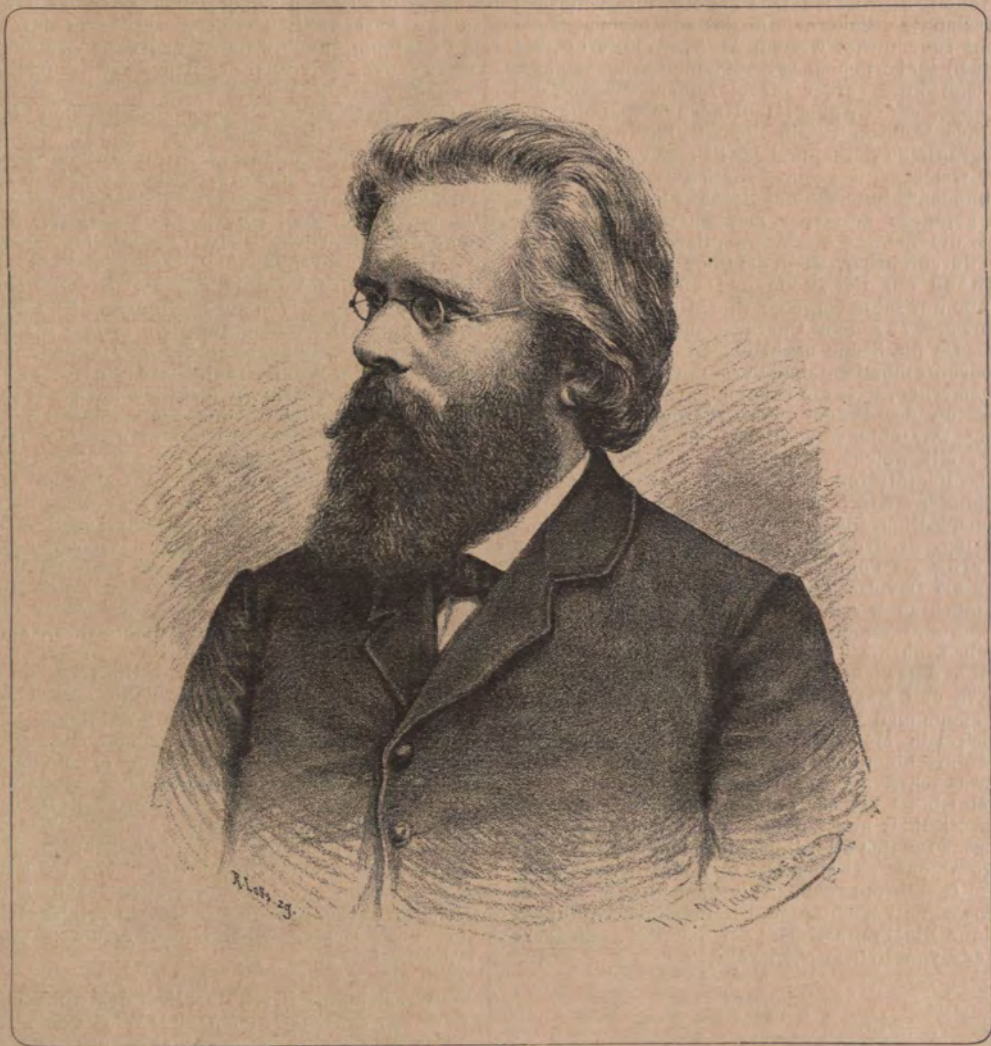
Albert Becker wurde am 13. Juni 1834 in Quedlinburg am Harze geboren. Sein Vater, Buchhändler in Quedlinburg, starb früh; sein Grossvater, der Pastor daselbst war, hatte seiner Zeit einen nicht unbedeutenden Ruf als Philologe (Demosthenes und Xenophon hatte derselbe vorzugsweise studirt, und mancherlei an Uebersetzungen und Erklärungen geschaffen, was seiner Zeit Anerkennung fand, der vor einigen Jahren verstorbene Prof. Ranke, Director des Friedrich Wilhelm-Gymnasiums zu Berlin, nannte sich einen Schüler des Dr. Becker). Dieser alte würdige, gelehrte Geistliche bestimmte den Enkel für den geistlichen Beruf, und die Mutter unterstützte diesen Gedanken lebhaft. Albert Becker besuchte das Gymnasium der Vaterstadt, die Mutter wachte und sorgte um die beste

Erziehung. Doch strebte dem mütterlichen und grossväterlichen Wunsche die eigene Neigung des Knaben entgegen. Zuerst schüchtern, ja heimlich, ohne Unterricht, fing er an zu componiren. Die Eindrücke von dem lieben Pfarrhause, dem Kirchhof und der Kirche äusserten sich auf andere, als in der gewünschten Weise. Eine Freundin der Mutter, welche einige Blicke in die Tiefe der Bach'schen Kunst gethan hatte und öfter in Gegenwart des Knaben Bach'sche Choräle spielte, war nicht ohne Einfluss. Später hatte ein dortiger Geistlicher, in dessen Hause viel musicirt wurde, und mit dem die Mutter Albert's befreundet war, nachhaltigen Einfluss auf den Knaben. Hier hörte er Volkslieder, alte und neue, vor Allem den ursprünglichen (rhythmischen) Choral. Als er später, etwa 15 Jahre alt, wirklichen Musikunterricht bei dem damaligen, sehr tüchtigen Organisten Hermann Bönicke erhielt, wurde diese für den ursprünglichen Choral gefasste Vorliebe fast erstickt. Bönicke war ihm so sehr Autorität, und verdankte er demselben, abgesehen hiervon, so ausserordentlich viel, dass dies wohl erklärlich wird. Erst viele Jahre später kehrte Becker zu dieser Liebe zum rhythmischen Choral zurück. Sowohl seine Messe, in welcher Luther'sche Choräle in ihrer ursprünglichen Weise enthalten sind, als ein kleineres Werk Op. 10, „Sonntagschul-Harfe“, wie auch namentlich sein letztes grösseres Chorwerk, die Reformations-Cantate, legen hiervon Zeugnis ab.

Im Jahre 1853 ging Albert Becker nach Berlin, um unter Prof. Dehn's Leitung Composition, unter Kullak Clavier und unter Haupt's Leitung Orgel zu studiren. Vorzugsweise hatte er bis dahin der geistlichen Chormusik und dem weltlichen Liede sich zugewandt. Im Jahre 1857 entstand eine Symphonie, im Jahre 1858 eine zweite und viele kleinere Orchesterwerke (Ouverturen etc.). Die 2. Symphonie errang 1860 in Wien den 2. Preis (Raff erhielt den ersten). Doch hatte der damals jugendliche Componist trotz des Wiener Preises in Berlin keinerlei Erfolg. Ueberall wurde er abgewiesen, höchstens vertröstet. So verfloss ein Jahr nach dem anderen. Die Mittel reichten, trotz aller Einschränkungen, nicht mehr aus; der Billigkeit wegen wohnte er sogar zwei Jahre auf einem Dorfe bei Berlin! Da ging er nach Schlesien, um irgendwo eine Stellung zu finden. Doch waren die Anerbietungen in einigen schlesischen Städten in Bezug auf Gehalt derartig gering, dass er sich entschloss, nach dem ihm verhasst gewordenen Berlin zurückzukehren. Hier fristete er das Dasein zunächst durch Notenschreiben für einen Gesanglehrer (resp. Gesangcomponisten). Nach mancherlei noch anderen bitteren Erfahrungen wurde er endlich im Jahre 1869 als erster Lehrer des Clavierspiels in einem der umfangreichen von Wandelt geleiteten Musikinstitute angestellt. Nach Wandelt's Tode fasste Becker im Jahr 1873 den Entschluss, ein eigenes Musikinstitut zu gründen, welchem er den Namen „Musik-Schule“ gab und dem er noch heute vorsteht. Wenn auch seine Gmoll- (die Preis-) Symphonie einige Mal, sowie eine dritte in Dmoll zur Aufführung gelangten, und namentlich Letztere grossen Beifall errang, so war ihm als Componist noch immer nicht Bahn gebrochen, da ihm der Bahnbrecher bisher fehlte. Er hatte sich indessen glücklich verheirathet und lebte der Kunst nach wie vor als Componist und Musiklehrer. Nie hat er sich, auch in der trostlosesten Lage, verleiten lassen, schlechte Musik fürs Geld zu schreiben,

dagegen bereitete er in aller Stille ein Werk vor, welches wie eine Krupp'sche Kanone die Widersacher reihenweise niederschmettern sollte. Und den „Bahnbrecher“ fand er in dem Dirigenten des Riedel'schen Vereins zu Leipzig, Prof. Riedel; der lenkte und leitete das Geschütz, nachdem er sich von dessen Tüchtigkeit überzeugt hatte: die Messe in Bmoll.

(Fortsetzung folgt.)



Albert Becker.

Leipzig, am 10. April 1884

Durch sämtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie durch alle Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Redacteur zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ

für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger:

E. W. Fritzscher,

Leipzig, Königsstrasse 24.

XV. Jahrg.]

[No. 16.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Abonnementsbetrag für das Quartal von 13 Nummern ist 2 Mark; eine einzelne Nummer kostet 40 Pfennige. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung treten nachstehende vierteljährliche Abonnementspreise in Kraft: 2 Mark 50 Pf. für das Deutsche Reich und Oesterreich. — 2 Mark 75 Pf. für weitere Länder des Allgemeinen Postvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer gespaltenen Petitzeile betragen 30 Pfennige.

Inhalt: Erinnerungsmotiv — Leitmotiv. Von J. van Santen Kolff. (Fortsetzung.) — Biographisches: Albert Becker. (Fortsetzung.) — Tagesgeschichte: Musikbrief aus Wien. (Fortsetzung.) — Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Opernaufführungen. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Erinnerungsmotiv — Leitmotiv.

Von J. van Santen Kolff.

(Fortsetzung.)

III.

Die Entwicklung des Wagner'schen Erinnerungsmotivs zum Leitmotiv.

Wir stehen jetzt auf der Schwelle des Wundertempels der durch Wagner zur höchsten Ausdrucksfähigkeit als „Leitmotiv“ geadelten „Reminiscenz“; gleichsam auf einer Warte, welche das gelobte Leitmotivland, obwohl als noch halbverschleierte Fernsicht, vor unserem geistigen Auge aufdämmern lässt.

Dem gewaltigen Gehirn unseres Meisters ist das ihm ureigene „Leitmotiv“ selbstverständlich nicht auf einmal, fix und fertig, Minerva-ähnlich, entsprungen. Auch bei ihm hat es sich langsam, aber stät und logisch entwickelt, und zwar so stufenweise und beharrlich, dass sein Vorschreiten auf der „Excelsior“-Bahn sich von den Jahren 1840 („Rienzi“) bis 1854 („Rheingold“) und 1881 („Parsifal“) auf Schritt und Tritt unschwer verfolgen lässt. Dass die genaue Beobachtung dieses Entwicklungsganges ein ebenso interessantes als lohnendes Studium ist, braucht dem Leserkreise dieses Blattes wohl nicht erst dargelegt zu werden.

Die von Lenz'sche Auffassung dreier Stile bei Beethoven kann in Sachen des „Leitmotivs“ auch unserem Meister gegenüber füglich aufrecht erhalten werden. „Wagner et ses trois styles“ also, und zwar: a das Erinnerungsmotiv (die Reminiscenz) kurzweg, wie er es bei Weber vorgefunden, in seiner eigensten Weise auffasst und weitergeführt hat: „Rienzi“, „Holländer“, „Tannhäuser“; b die Brücke des Erinnerungsmotivs zum „Leitmotiv“, mit anderen Worten: das Werk, in welchem der Leitmotiv-Falter der Puppe des Erinnerungsmotivs schon fast gänzlich entfliegt: „Lohengrin“; c das zum Princip erhobene, zum Hauptfactor der musikalischen Deutung und poetischen Vertiefung des Dramas geläuterte, mit der äussersten Consequenz durchgeführte Leitmotiv: „Tristan“, „Meistersinger“, „Ring des Nibelungen“, „Parsifal“.*) „Rienzi“ heisst somit die unterste Stufe, „Parsifal“ dagegen die „höchste, reinlichste Zelle“ des Wunderbaues des Wagner'schen Leitmotivberges:

„Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben.“

Ob schon in den „Feen“ und dem „Liebesverbot“ Reminiscenzen auftreten . . . wer vermag es zu entscheiden?

*) Genau genommen, müsste die Leitmotiv-Chronologie lauten: „Rheingold“, „Walküre“, „Tristan“, „Meistersinger“, „Siegfried“, „Götterdämmerung“, „Parsifal“.

Im „Rienzi“ ist die Reminiscenzausbeute eine so geringe, dass diese „Jugendsünde“ Wagner's hier füglich übersprungen werden könnte, wenn nicht möglichste Vollständigkeit mein Streben wäre. Also! Ueber die Rolle des — Trompeten-A, welches die Ouverture eröffnet und sich als Kriegsruf der Colonna im Verlauf der Oper mehrfach vernehmen lässt, hat Edm. von Hagen in seiner eigenthümlichen Weise eine ganze Abhandlung geschrieben, in welcher er es als musikalisches Symbol der Freiheit schildert. Das stolz-energische Motiv „Santo spirito cavalière“ scheint, wenn es im Aufzuge des vierten Acts, im Augenblicke, wo der Held auftritt, wiederkehrt, uns in die Erinnerung zu rufen: es ertönte, als wir ihn zuletzt erblickten, wo er in die Schlacht zog (Finale des dritten Acts). Noch einmal, im fünften Aufzuge, bringt der Componist es wieder, beim Brand des Capitols, im Moment, wo Irene sich dem Bruder in die Arme stürzt, um gemeinschaftlich mit ihm zu sterben.

Auch in diesem Zusammenhange (Erinnerungsmotiv) ist der Sprung vom „Rienzi“ auf den „Holländer“ ein merkwürdiger, ganz gewaltiger, sodass man in diesem Sinne fast an den Riesenschritt von der zweiten Symphonie Beethoven's zur „Eroica“ denkt. Wagner selbst sagt von diesem seinen eigenen Sprunge, in der Einleitung zum ersten Bande der „Gesammelten Schriften und Dichtungen“: „So weit meine Kenntniss reicht, vermag ich im Leben keines Künstlers eine so auffallende Umwandlung, in so kurzer Zeit vollbracht, zu entdecken, als sie hier bei dem Verfasser jener beiden Opern sich zeigt, von denen die erste kaum beendet war, als die zweite fast fertig schon vorlag. Es fühlt wohl Jeder, dass mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Ekel gleichmässig beitrugen.“

Schlichtern, zumal für Diejenigen, welchen späteren, den ganzen Wagner in sich aufgenommen haben, bleibt die Anwendung der „Reminiscenz“ im „Holländer“ allerdings noch. Doch gibt es in diesem Werke schon mehrere Stellen, wo die Rückkehr eines früher gehörten Themas von schönster, tiefster Bedeutung ist für den Sinn der „dramatis personae“ und der dramatischen Situation, sodass wir hier den Keim der späteren Wagner'schen „Leitmotiv“-Auffassung getrost erblicken dürfen.

Mit der blossen Erwähnung der umfangreichen Rolle, welche die beiden musikalischen Hauptmotive des Werkes, als Symbole der beiden Hauptmotive des Dramas (Holländer — Senta; Fluch — Erlösung) im Verlaufe der Handlung, welche sie wie rothe Fäden durchziehen, erfüllen, kann ich mich wohl begnügen; darf sie doch für die Mehrzahl meiner Leser getrost als allbekannt gelten! Nur Einzelnes dürfte hier eine eingehendere Besprechung, eine schärfere Beleuchtung beanspruchen.

Aeusserst malerisch gefärbt, unheimlich, „gespensterhaft gedämpft“ dämmert das Holländer-Motiv in der Traumerzählung Erik's auf. In dem langen Vorspiel zum Duett: „Wie aus der Ferne längst entschwundner Zeiten“, während die beiden Helden des Dramas, in ihren gegenseitigen Anblick verloren, regungslos dastehen, treten ihre beiden Motive unmittelbar nach einander auf. Hier spricht das Auftreten des Senta-Motivs gleichsam die Ahnung aus,

dass sie es ist, welche den armen Fluchbeladenen einst erlösen wird. Die Himmelfahrt der Senta und des Holländers wird von derselben Form des Senta-Motivs, gleichsam als musikalische Apotheose, begleitet, welche ihren exstatischen Liebes- und Treueschwur am Schluss des zweiten Acts schilderte. Auch die Ouverture schliesst mit dieser Verklärung des Erlösungsmotivs. Ebenso auffallend als bezeichnend kehrt die zweite Hälfte dieser Melodie („Ach, wann wirst du, bleicher Seemann, sie finden?“) zuerst in den Violoncells, später in den Hörnern wieder, in einer Stelle des Chors zu Anfang des letzten Aufzugs, vor: „Sie haben nicht Speis und Trank von Noth“. Tiefes Bedauern mit dem beklagenswerthen Loos der Mannschaft des gespenstigen „bleichen Seemanns“ scheint aus diesen Orchesterklängen zum Holländerschiff hinüber zu dringen. Das (instrumentale!) Holländer-Motiv wird sogar von der Singstimme aufgenommen, als Senta es in ihrer Ballade zu den schiffsrufartigen Naturalen: „Johoho, Joho, Joho!“ anstimmt; im letzten Act auch von dem Chor der Holländer-Mannschaft. Als die schönste aller Reminiscenzstellen im „Holländer“ habe ich stets den Moment im zweiten Act empfunden, wo Senta, noch bevor sie den Mund zum Sprechen — hier also zur idealen Sprache, zum Gesange — geöffnet hat, unverwandt auf das Bildniss des Fluchbeladenen hinstarrt, ihre Erlösungsmelodie ohne Text, als „Lied ohne Worte“ gleichsam, kaum hörbar leise, wie Clärchen „ein Liedchen zwischen den Lippen summend“, vor sich hin singt, während Oboe und Clarinette, von Fagott- und Hörneraccorden unterstützt, die Melodie sanft mitspielen. Hier offenbart das Erinnerungsmotiv schon ganz im Sinne des späteren Wagner, „Leitmotiv“-artig die geheimsten Gedanken der „dramatis personae“. Wie wundervoll klingt dieses Senta-Motiv, wenn die Mädchen es später in der dritten Balladenstrophe seiner vollen Länge nach vierstimmig a capella anheben, während Senta wie erschöpft in den Grossvaterstuhl zurücksinkt! Schade, dass die höchst zweifelhafte Reinheit der Frauenchorintonation diese Stelle überhaupt nur ausnahmsweise zu ihrer vollen Wirkung kommen lässt!

(Fortsetzung folgt.)

Biographisches.

Albert Becker.

(Fortsetzung.)

Von nun ab wandte sich auch des Tonsetzers äusseres Geschick. Se. Majestät der König Albert von Sachsen nahm die Widmung der B-moll-Messe an, die bedeutendste Musikalienhandlung der Welt, Breitkopf & Härtel, verlegte sie, an Kullak's Neuer Akademie wurde er als Nachfolger Wüerst's zum Unterricht in Contrapunct und Fuge berufen, der Kaiser ernannte ihn zum königl. Professor, die Stadt Berlin verlieh ihm die Gesanglehrerstelle an einem Gymnasium, nach allen Seiten hin entfaltet er seitdem eine blühende Thätigkeit, und jüngst erst hat die kgl. preuss. Akademie der Künste ihn nebst Josef Rheinberger und

*) „Beiträge zur Einsicht in das Wesen der Wagner'schen Kunst: Das Trompeten-Signal der Freiheit im „Rienzi“, in ästhetischer und politischer Bedeutung gewürdigt.“

E. Rudorff zum ordentlichen Mitglied erwählt. Möge seine Componistenlaufbahn sich in aufsteigender Linie bewegen!

Der Schwerpunkt von Albert Becker's Schaffen liegt in seinen Vocalwerken, und von diesen sind es besonders die geistlichen Compositionen, welche ihm den Ruf der Meisterschaft eingebracht haben, Allem voran die grosse Bmoll-Messe, jene auf Bach und Beethoven fussende, aus innerstem Herzensdrange geschriebene, an Schönheiten reiche Composition, welche durch ihre vorzügliche Sangbarkeit den Chormassen ungemeine Freude bereitet und durch ihre Klangschönheit die Orchestermmitglieder zu begeistern pflegt, ein Werk, das in nicht zu ferner Zeit sicher auf allen Musikfesten als Glanznummer figuriren wird, wie solches z. B. bei der vorletzten Tonkünstlerversammlung 1882 in Zürich erlebt wurde. Allüberall, bei den mehrfachen Aufführungen in Leipzig, bei beiden Wiedergaben durch die Berliner Singakademie, in Elberfeld, in Breslau u. s. w. fand die Bmoll-Messe unbestrittenen Beifall.

Unter den neueren Compositionen Becker's findet sich als würdiges Seitenstück zur Bmoll-Messe (welche etwa anderthalb Stunden Ausführungszeit in Anspruch nimmt) die (eine Stunde dauernde) „Reformations-Cantate zum Luther-Jubiläum“, nach Worten der heiligen Schrift mit Hinzufügung zweier Choräle und eines Liedes von Luther zusammengestellt von R. B. für Chor, Soli, Orchester und Orgel, Op. 28 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Hier ist der Componist so recht in seinem Elemente; frei und machtvoll entfaltet er seine ganze Meisterschaft im polyphonen Satze; über alle Hilfsmittel des modernen Orchesters verfügt er mit unbeschränktem Können zu Gunsten seines Endzweckes, der religiösen Erbauung und Erhebung. Dem Leser ein halbweg vollständiges Bild der Reformations-Cantate zu geben, würde eine, den Rahmen dieser Skizze weit überschreitende Ausführlichkeit erfordern; ein Versuch dazu würde übrigens nur auf eine Wiederholung dessen hinauslaufen, was seiner Zeit von fast der gesamten Kritik Deutschlands an der Bmoll-Messe des Künstlers als vorzüglich hervorgehoben wurde. Nur das sei bemerkt, dass hier wie dort der protestantische Choral das Fundament bildet, und zwar in der rhythmischen Form, in welcher er von Luther in den Gottesdienst eingeführt worden, die ihm aber im Laufe der Zeit leider verloren gegangen ist. Becker selbst hat sich bei einer früheren Gelegenheit mit Entschiedenheit für den rhythmischen Choral und gegen die heute übliche Vortragsweise desselben ausgesprochen. „Wenn das deutsche Volk“, so lauten die Worte, mit denen er die erste Ausgabe seiner unter dem Titel „Sonntagsschulharfe“ veröffentlichten Liedersammlung für den Kindergottesdienst begleitet, „wieder Gefallen, Lust und Liebe zu seinem Liederschatz finden soll, so muss ihm derselbe unverwässert nach Text und Melodie geboten werden. Wie man über Wiederherstellung der ursprünglichen Texte unserer alten Kirchenlieder längst einig ist, so möchte man sich endlich auch mit den ursprünglichen Melodien derselben befreunden. Nur durch den Rhythmus verstehen und lieben wir überhaupt eine Melodie, ohne diesen siecht und stirbt sie dahin. . . . Dem Rationalismus des vorigen Jahrhunderts, der sich so gern rühmt seines grossen Fortschritts und seiner Bekämpfung des Katholicismus, ist hier auf diesem Gebiete etwas recht Komisches passirt, indem er dem Kirchengesang das Evangelisch-Protestantische nahm. Unser Kirchenlied, dessen Texte man durch »zeitgemässe

Verbesserungen« verwässerte, wurde durch die langen Töne in den Todenschlaf gesungen, sodass man allgemein zu dem Glauben kam: kirchlich ist — langsam schleichende Bewegung. Wenn trotz dieser Beraubung die alten Kirchenlieder ihre Gewalt und Grösse nicht verloren haben, so ist dies nur ein Beweis für ihre unzerstörbare Kraft und Schönheit.“

Die künstlerische Bedeutung der Reformations-Cantate berechtigt zu der Erwartung, dass sie auf Seiten der Musikverständigen mit gleicher Freude und Theilnahme begrüsst wird, wie seiner Zeit die Bmoll-Messe; in weiteren Kreisen aber darf man ihr noch einen grösseren Erfolg prognosticiren, als ihn die ältere Schwester gehabt; dies schon des deutschen Textes wegen, dessen Zusammenstellung von feinsinnigem Kunstverständniss des ungenannten Autors zeugt. Die musikalische Declamation schliesst sich, von einzelnen Fällen abgesehen — wie z. B. das auf S. 22 und 23 wiederholt auf einer langen Note und auf dem guten Takttheil gesungene Wörtchen „und“ — der Sprachbetonung aufs Genaueste an und bezeichnet in ihrer dramatischen Belebung einen entschiedenen Fortschritt gegen die früheren Vocalwerke des Componisten. Kein Zweifel, dass diese Tondichtung Becker's binnen Kurzem überall erklingen wird, wo man Luther's Namen in Ehren hält; ein gutes Stück Weges hat sie bereits gemacht: kaum mehr als ein Monat war seit ihrem Erscheinen verflossen, und sie hatte schon zwölf Aufführungen erlebt: in Leipzig (durch den Riedel'schen Verein), in Greifswald, in Meerane (Sachsen) und je zwei in Bautzen, Mühlhausen (Thüringen), Odessa, Schneeberg, ferner eine in Bern.

Von geringerem Umfange ist ein köstliches Stimmungsbild, der Geistliche Dialog Op. 26 (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig). Der Chor ohne Begleitung erzählt nach einem naiven Gedicht aus dem 16. Jahrhundert von Maria's Klagen in der Leidenswoche. Maria selbst, durch eine Altstimme mit Orgelbegleitung dargestellt, fragt ihren Sohn, was er am heiligen Sonntag, am heiligen Montag u. s. w. sein werde. Jesus' Antworten erfolgen durch den a capella-Chor und sind wahre Cabinetstücke von Charakteristik und distinguirten Harmonien. Besonders ergreifend ist der Schluss, als Maria nach dem heiligen Freitag gefragt hat, — erst lange Pause, dann zu den rührenden Worten: „Ach Mutter, liebste Mutter mein, könnt dir der Freitag verborgen sein“, eine ins Innerste greifende Musik.

In allerneuester Zeit sind durch dieselbe Verlagshandlung sechs geistliche Lieder für vier Singstimmen (a c.) und ein Hochzeitslied für Soli, Chor und Orgel als Op. 29 herausgegeben worden. Gleich das erste der Lieder „Nach einem Gebet aus dem 10. Jahrhundert“ zeigt uns den Componisten mit der schwierigsten aller Gattungen des Tonsatzes, dem a capella-Gesange, völlig vertraut; mehr aber als die Reinheit des Satzes, die interessanten Bässe, der reiche, den Stimmen wechselweise zugetheilte Figural-schmuck fesselt uns die das ganze Lied durchdringende religiöse Stimmung, die Wahrheit des Ausdrucks, endlich die locale oder Zeitfärbung, zu deren Erzeugung die lydische Tonart mit Geschick benutzt worden ist. In den übrigen Liedern verbindet Becker auf glückliche Weise das volkstümliche mit dem geistlichen Element; sie Alle können ohne Bedenken in die Kirche eingeführt werden, wenigstens da, wo durch Annahme des rhythmischen Choral's die Vereinigung mit dem Volksliede bereits angebahnt

ist. Dem Hochzeitslied am Schluss des Heftes, einer so empfindungsreichen wie sorgfältig gearbeiteten Composition, merkt man es wahrlich nicht an, dass es im eigentlichen Sinne des Worts eine Gelegenheitsarbeit ist. In einem befreundeten Kreise wurde der Wunsch laut, der für den nächsten Tag bevorstehenden Feier der Verbindung eines Brautpaares eine aparte musikalische Weihe zu geben. Als bald ergriff die Gattin des Künstlers die Initiative und entwarf mit geübter Feder einige sinnige und warmempfundene Verse; diese verwandelten sich unter Becker's Händen gleichsam von selbst in Musik — und das gewünschte Hochzeitslied war fertig.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbrief.

(Fortsetzung.)

Wien.

Wir wollen nun unsere etwas ins Stocken gerathenen Berichte aus den Wiener Concertsälen wieder aufnehmen. Mitte Februar erschien nach sechsjähriger Abwesenheit einmal wieder Anton Rubinstein in Wien und brachte die Leute in solche Verückung, als hätten sie den genialen Virtuosen noch nie zuvor gehört. Anton Rubinstein war übrigens auf das Publicum unserer Stadt sehr schlecht zu sprechen, da man seinen Opern hier gar so wenig Interesse entgegenbringt, was freilich Demjenigen, der selbe näher kennt, nicht unerklärlich ist. Die „Makbäer“ wurden in Wien der Person ihres Autors zu Lieb — am Abende der ersten Aufführung nämlich, als Rubinstein dirigierte — förmlich bejubelt, aber schon die zweite Vorstellung spielte vor leeren Bänken, nach der dritten Aufführung aber fand sich die Hofoperndirection bemüssigt, das künstlerisch todte Opus gänzlich zurückzuziehen. Das verstimmte Rubinstein aufs Äusserste, sodass er von da an (d. i. seit 1878) Wien wie ein musikalisches Sodom und Gomorrha mied, ja in einem Briefe an einen Freund feierlich versicherte, man würde ihn erst dann wieder als Concertisten in der österreichischen Capitale sehen, wenn man daselbst seinen „Nero“ (von dessen Aufführung im k. k. Hofoperntheater neuerdings viel die Rede) zum siebenten Mal gegeben hätte.

Nun, der „Nero“ ist bisher in Wien nicht ein einziges Mal aufgeführt, und gleichsam über Nacht sind aus dem unwiderlich einen und einzigen Concerte Rubinstein's deren fünf geworden — der Künstler hat es eben vorgezogen, die Consequenz seinem pecuniären Vortheile zu opfern und anstatt eines zweifelhaften Opernerfolges das hübsche Sümmchen von 14,000 fl. von Wien mit sich fort zu nehmen: kein Vernünftiger wird ihm einen derartigen Vorgang verübeln.

Rubinstein spielte übrigens heuer so schön und entzückend denn je; was grossartig persönliche Virtuosität anbelangt, die gleich stark im Kühnsten wie Zartesten, steht, seit sich Franz Liszt als ausübender Künstler völlig zur Ruhe gesetzt, Niemand neben dem trotzigen finsternen Sarmaten. Dessen Leistungen im Detail zu schildern, erlassen Sie mir wohl an dieser Stelle. Rubinstein beherrscht wie H. v. Bülow und mit derselben Gedächtnisstreue wie dieser, aber meist in gänzlich verschiedener, durchaus subjectiver Auffassung ein immenses Repertoire, das indess dem hiesigen Publicum aus früheren Concerten des Künstlers grösstentheils bekannt war. Am meisten gingen die Ansichten wie immer über Rubinstein's Beethoven-Vortrag auseinander, der, wenn auch mitunter entschieden genial, doch gar oft ins Willkürliche verlief. Dabei hat Rubinstein die Marotte, in einem und demselben Concerte zwei Beethoven'sche Sonaten unmittelbar hintereinander und ohne die kleinste Zwischenpause zu spielen, was gewiss zu missbilligen, da der Hörer hierdurch gar nicht in die Lage kommt, den empfungenen Eindruck geistig zu überprüfen, vielmehr ein Tonbild das andere verwischt,

So wirkten denn Rubinstein's Concerte bei aller leuchtenden Schönheit der gebotenen Details manchmal gleich einer athem- und rastlosen Hetzjagd, ohne ersichtliches künstlerisches Ziel, Spieler und Hörer gleich ermüdend.

Gewöhnlich dauerten diese Concerte bis in die späte Nacht hinein, da es Rubinstein beliebte, augenblicklichen Regungen nachgebend, sein ursprüngliches Programm um ein halbes Dutzend freiwilliger Zugaben zu bereichern, wie er denn z. B. bei seiner vierten Production seinen Vortrag der Chopin'schen B-moll-Sonate durch drei gar nicht früher angekündigte Etuden desselben Componisten einleitete.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig. Die 3., 6. und 9. Prüfung am k. Conservatorium der Musik fanden in der St. Nicolaikirche statt und waren vornehmlich dem Orgelspiel eingeräumt. In Allem producirten sich in den drei Prüfungen 15 Orgelspieler, von denen leider nur wenige einen guten Erfolg mit ihrem Spiel erzielten. Es muss freilich die schwere Behandlung der Orgel zu St. Nicolai, sowie überhaupt das Neue der grossen Orgel selbst bei der Beurtheilung mit in Betracht gezogen werden; aber doch liessen die Vorträge noch Manches zu wünschen übrig. — In der 3. Prüfung begann in der Reihe der Vortragenden Hr. Charles Williams aus Bristol mit der Toccata und Fuge in D-moll von J. S. Bach und bemühte sich sichtlich, seiner Aufgabe gerecht zu werden; wenn ihm das noch nicht vollständig gelang, so wird er mit der Zeit schon die bemerkbaren Mängel beseitigen können. Hr. Heinrich Heynsen aus Gettorf (Schleswig) spielte Nicolai's Overture über „Ein feste Burg“, für Orgel übertragen von Franz Liszt; das Spiel war wohl klar und deutlich, doch verlangt das Stück ein viel schnelleres Tempo, die rechte Wirkung musste bei dem langsamen Gange verloren gehen. Hr. Henry Pasmore aus San Francisco führte die C-moll-Sonate von Mendelssohn ohne bemerkenswerthe Fehler aus. Die Pastoral-Sonate von Rheinberger wurde von Hrn. Wilhelm Knopf aus Czerniak (Posen) etwas trocken vorgetragen, im Uebrigen gehörte die Leistung mit zu den besseren. Mit der „Pfingstfeier“ von C. Piutti beschloss Hr. Emil Barth aus Langensalza die Prüfung und brachte, wenn auch anfangs etwas unsicher, im Verlauf des effectvollen Stückes dasselbe zu voller Geltung. Ausser diesen Orgelvorträgen sangen der Conservatoriumschor unter Leitung des Hrn. Klesse ein „Salve Salvator“ von Hauptmann und Frl. Ottilie Schönewerk aus Leipzig „Sei stille“ von Raff. Zu bedauern war, dass die Orgelbegleitung den Bemühungen der Sängerin, das Lied zur Geltung zu bringen, in einer Weise hindernd entgegentrat, dass man wohl annehmen muss, dass keine Probe damit stattgefunden hatte. — Die 6. Prüfung begann mit Praeludium und Fuge in C-moll von S. Bach, die Hr. Angelo M. Read aus St. Catharines (Canada) executirte; es gelang ihm, das Stück bis zu Ende klar vorzutragen, trotz des beschleunigten Tempos gegen den Schluss hin. Die BACH-Fuge No. 1 von Schumann, von Hrn. Ernst Brunnckow aus Wismar vorgetragen, war zu langsam, nach und nach steigerte sich freilich das Tempo, kam aber doch nicht zur vorgeschriebenen Schnelligkeit; sonst zeichnete sich das Spiel durch gutes Legato aus. Die Dorische Fuge in D-moll von S. Bach wurde von Hrn. Edwin Higley aus Middlebury technisch wie musikalisch befriedigend zum Vortrag gebracht; ein Gleiches lässt sich von Praeludium und Fuge in G-moll von S. Bach sagen, deren Ausführung Hrn. Carl Conradi aus Quedlinburg anheimlag. Hr. Alexander Wolf aus Freiberg, der Phantasie und Fuge, Op. 1, C-moll, von Joh. Schneider spielte, dürfte es sich angelegen sein lassen, ein sichereres Legato zu erzielen, im Uebrigen beherrschte er seine Aufgabe ganz gut. Hr. Carl Zoberbier aus Grand Rapids (Amerika) spielte die D-moll-Sonate von G. A. Ritter, und fand dieselbe durch ihn einen tüchtigen Interpreten. Von Hrn. Wolf aus Freiberg componirt, wurden als 4. Nummer fünf Sätze aus einer Messe für Soli, Chor und Orchester aufgeführt. Der Componist zeigte in der Arbeit gute Erfindung und bereits sichere Handhabung des Vocalsatzes, nicht so des Orchesters, das nahezu dürrt und monoton erscheint. Bei der Ausführung erwies sich der Chor als etwas zu schwach, das Soloquartett (Frl. Emmy Görlich aus Aschersleben, Frl. Anna Merzdorf aus Oldenburg, Hr. Max Krausse aus Borna und Hr. Hermann Schneider aus Leipzig) war dagegen recht gut und entledigte

Leipzig, am 17. April 1884.

Durch sämtliche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, sowie durch alle Postämter zu beziehen.

Für das Musikalische Wochenblatt bestimmte Zusendungen sind an dessen Redacteur zu adressiren.

Musikalisches Wochenblatt.

Organ

für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger:

E. W. Fritsch,

Leipzig, Königsstrasse 24.

XV. Jahrg.]

[No. 17.]

Das Musikalische Wochenblatt erscheint jährlich in 52 Nummern. Der Abonnementsbetrag für das Quartal von 13 Nummern ist 2 Mark; eine einzelne Nummer kostet 40 Pfennige. Bei directer frankirter Kreuzbandsendung treten nachstehende vierteljährliche Abonnementspreise in Kraft: 2 Mark 50 Pf. für das Deutsche Reich und Oesterreich. — 2 Mark 75 Pf. für weitere Länder des Allgemeinen Postvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer gespaltenen Petitzeile betragen 30 Pfennige.

Inhalt: Erinnerungsmotiv — Leitmotiv. Von J. van Santen Kolf. (Fortsetzung.) — Biographisches: Albert Becker. (Schluss.) — Feuilleton: Einen Brief Richard Wagner's betr. Von Richard Pohl. — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Leipzig, Sondershausen und Wien (Fortsetzung). — Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Opernaufführungen. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Erinnerungsmotiv — Leitmotiv.

Von J. van Santen Kolf.

(Fortsetzung.)

Schon im „Tannhäuser“, zumal im dritten Aufzuge, fängt das Reminiscenzmotiv sich mächtig zu regen an; seine Bedeutung wird hier merklich vertieft, zugleich poetischer und dramatischer, kurz: sinnreicher. Ueberhaupt bietet die Epoche in Wagner's Schaffen vom „Rienzi“ bis zum „Lohengrin“ den Anblick einer wunderbar steten und schnellen Entwicklung, das Bild eines von Station zu Station gewaltig bergan steigenden Weges dar, jeder Schritt ein Treffer, jedes neue Werk ein neuer, gewaltiger Löwenwurf!

Absichtlich lasse ich mehrere vorübergehende, mehr äusserliche, obwohl immerhin wirkungsvolle Reminiscenzstellen unerwähnt*), da es mir nur um die Darlegung

des dramatischen Sinnes der Hauptstellen, nicht um einen absolut lückenlosen Katalog der Erinnerungsmotive im „Tannhäuser“ zu thun ist. Nachdem verschiedene Motiv-Bruchstücke aus der Venusberg-Musik während des Sängerkrieges die immer anwachsende Fieberguth Tannhäuser's, anfänglich gespenstisch dämmerhaft auftauchend, dann mit stets schärferen, prägnanteren Umrissen hervortretend und in stets zunehmendem Umfang unterstützt haben, nachdem bei seinem Auftreten im letzten Aufzuge einzelne Klänge gleichsam unheimlich brütend, tückisch lauernd (tremolando, *pp*) die innere Wallung seines fluchbeladenen Herzens geheimnissvoll angedeutet haben, um kurz nachher („doch such ich wen, der mir den Weg wohl zeige“) mit grösserer Intensität sich vernehmbar zu machen und schliesslich beim Ausbruch: „Den Weg zum Venusberg!“ mit höllischem Jubel *ff* frenetisch aufzuflackern, ist die Wiederkehr der vollständigen Venusberg-Musik im dritten Aufzuge von unvergleichlich dramatischer, unwiderstehlich packender Wirkung. Die ahnungsvolle Nachtstimmung dieses Aufzuges lässt sie, in Verbindung mit der Situation des Dramas und der Seelenstimmung der „dramatis personae“, hier in völlig neuer Beleuchtung erscheinen; das Dunkel der sie gleichsam einrahmenden Nacht im Wartburgthale verleiht ihrem Erscheinen, im Gegensatz zur rosig-phantastischen, zauberhaft-anheimelnden Färbung aus dem ersten Act, hier etwas Grelles, Grauenhaftes, unheimlich-Phantastisches, dämonischem Blitzeszucken in gewitterschwangerer Nacht vergleichbar. Die innigste Verschmelzung von Situation, Deco-

*) D. h. im Texte. In einer Fussnote dürfen die Reminiscenzrolle des Chors der älteren Pilger aus dem ersten Act, ferner die zart-innige Oboe-Reminiscenz aus Wolfram's Cantilene im ersten Finale (in der Anrede des Landgrafen), die Wolfram-Melodie: „Du (hohe Liebe) nahst als Gottgesandte“ in der Flöte als bedeutungsvoll commentirender Nachhall zu seinen Worten: „O heilger Liebe ewge Macht“ im dritten Act, die Melodie aus dem Chor der älteren Pilger: „Ach, schwer drückt mich der Sünden Last“, die Venus-Hymne Tannhäuser's („Dir Göttin der Liebe“) im Sängerkrieg schon speciell erwähnt werden.

ration und Instrumentalfarbe*) hat dieses Wunder in ur-Wagner'scher Weise gewirkt . . . Kunstwerk der Zukunft! Mit verführerischer Gluth heben die Geigen über die Gesangsmelodie der Venus:

„Willkommen, ungetreuer Mann!
Schlug dich die Welt mit Acht und Bann?“

in unserer Scene die Anfangsnoten der bestrickenden Sirenenmelodie „Naht euch dem Strande“ an. Seinen unheimlich-lüsternen Ausruf:

„Zu dir, Frau Venus, kehr ich wieder,
in deiner Zauberei holde Nacht,
zu deinem Hof steig ich darnieder,
wo nun dein Reiz mir ewig lacht!“

stimmt der verzweifelte Tannhäuser im Melos des lockenden Kosegesanges der Venus aus der ersten Scene („Geliebter, komm, sieh dort die Grotte“) an. Jetzt aber hat diese einschmeichelnde Melodie ihren verführerischen Charakter völlig abgestreift. Die begleitenden $\ll ff \gg$ Tremolos der hohen Geigen verleihen ihr hier, im Einklang mit dem Vortrag des Sängers (Niemann!) eine wild-leidenschaftliche, unheimlich-grauenhafte, fieberhaft-exaltirte Färbung. Es sind zwar dieselben Noten, aber es ist kaum mehr derselbe musikalische Gedanke, da der Geist, der Charakter ein anderer geworden ist.

Von der höllischen Sinneslust zum Himmel jungfräulicher Liebe, von der Venus zur Elisabeth! Eine rührend-sinnige und zugleich ziemlich ausgedehnte Rolle spielt das Motiv ihrer Fürbitte:

„Ich fleh für ihn, ich flehe für sein Leben;
reuvoll zur Busse lenke er den Schritt“

zumal die vier ersten Noten: „Ich fleh für ihn“. Nachdem es (das ganze Thema) schon in der ausdrucks- und stimmungsvollen Einleitung zum letzten Act, „Tannhäuser's Pilgerfahrt“ überschrieben (in der Oboe u. s. w.), die einzelnen Zeilen des Pilgerchorals (in Hörnern und Fagotts) trennend „wie ein leuchtender Regenbogen“**), dem einsamen Pilger gleichsam ein trostspendendes, hoffnungsreiches Geleite auf seinem Dornenpfad nach Rom gegeben, durchzieht es (in den beiden Oboen und Clarinetten) auch die letzten Takte dieses langen Vorspiels, kurz vor dessen Schlussperiode in der Solo-Oboe. Die vier Anfangsnoten hallen dann in den Flöten taubenrein, jungfräulich-zart nach; pp in denselben Instrumenten bilden sie auch, von den Arpeggien des auf seiner Harfe präludirenden Wolfram unterbrochen, die Brücke von dem Bläsernachspiel des Gebetes der Elisabeth zum Recitativ Wolfram's: „wie Todesahnung“. Unsäglich rührend, wie eine trostvolle Be-theuerung der Sympathie, des Mitleids, leiten sie — immer diese vier ersten Motivnoten — des unglücklichen Verdammten Worte ein:

„Wie sagst du, Wolfram?
Bist du denn nicht mein Feind?“

um zuletzt, ganz am Schluss des Dramas, mitten im Chor

*) Denn die eigenthümliche Klangwirkung der vier kleinen Orchester von Blas- und Schlaginstrumenten unter der Bühne, zu verschiedenen Seiten, erhöht den grausig-dämonischen Effect dieser ganzen Stelle wesentlich.

**) R. Nolte, „Ueber die musikalische Anlage des „Tannhäuser“. Berlin, Th. Barth, 1873.

der die Leiche der Elisabeth geleitenden Schaar aufzutreten, zwischen den Textworten:

„Heilig die Reine, die nun in göttlicher Schaar
Vor dem Ewigen steht!“

und

„Selig der Sünder, dem sie geweint,
Dem sie des Himmels Heil erfleht!“

als Scheidegruss der Dahingeschiedenen und zugleich als Erlösungsbote für den an dem Sarge zusammensinkenden fluchbefreiten Pilger. . . die Fürbitte der „keuschen Jungfrau“ ist erhört worden. Sinnig hüllt der Quartsextaccord, welcher im ersten Acte („Bleib bei Elisabeth“) den Namen der Heldin duftig-mild umstrahlte, auch am Schluss des Dramas diesen gebenedeiten Namen in einen Holzbläser-Glorienschein, im Augenblicke, wo dessen Erwähnung, gleichfalls durch Wolfram, den Teufelsspek der Venus-Erscheinung für immer verschleucht („Ein Engel bat für dich auf Erden“ u. s. w.).

Zwei Mal kehrt die energisch-fröhliche, stolz aufjauchzende Melodie Tannhäuser's aus dem ersten Finale:

„Ha, jetzt erkenne ich sie wieder
Die schöne Welt, der ich entrückt!“

zu Anfang des zweiten Acts wieder, und zwar mitten im Vorspiel — „Er ist es ja, der wiederkehrt, seinem Kommen gilt ja all dieser Jubel“*) — und als Besiegelung gleichsam des letzten Freudenausbruchs: „Sei mir gegrüßt“ der Elisabeth, zugleich das Auftreten des wiedergekehrten Sängers andeutungsweise vorbereitend. Sobald diese männlich-ernste Jubelweise in der erwähnten Instrumentaleinleitung erklingen, folgt ihr „wie eine düstere Mahnung, wie ein drohendes Gewölk am Horizonte“**) der Fluch der Venus:

„Zieh hin, Bethörter, suche dein Heil!
Suche dein Heil und find es nie!“

aus der ersten Scene, welcher jetzt, unheilswanger, düster aus Oboe, Clarinette und Fagott erdröhnend, den Venusritter gleichsam vom Wartburgthale nach dem Wartburgsaale wie sein böser Dämon geleitet.

„Ganz nah an der Ferse begleitet die Noth“, wie es in der Faust-Scene der „vier grauen Weiber“ heisst.

(Fortsetzung folgt.)

Biographisches.

Albert Becker.

(Schluss.)

Von geistlichen Schöpfungen sind noch zu nennen Op. 22: Pilgerlied für Chor, Solo und Pianoforte, Op. 30: Luther-Hymnus, Op. 25: Psalm 62 für eine mittlere Stimme

*) R. Nolte, l. c.

**) R. Nolte, l. c.

mit Orgel und Anderes mehr. Dann, wenn auch nicht vocaler, so doch kirchlich-instrumental-gesanglicher Art, sollen zwei Gaben nicht vergessen werden, mit denen Becker einem grossen Bedürfniss entgegengekommen ist und die auch eifrig in geistlichen Concerten gespielt und mit dankbarem Beifall aufgenommen werden: die beiden Op. 20 und 27: Adagios für Violine und Orgel, Jenes in Cismoll ernster und bedeutend, Dieses in Ddur mehr anmuthig und nicht etwa unbedeutend. Op. 9: Präludium und Fuge für Orgel ist hier noch zu nennen, eine sehr gediegene Composition. Als Uebergang zu den weltlichen Vocalsachen sei hier einer wahren Perle Erwähnung gethan, der „Wallfahrt nach Kevelar“ Op. 23, Ballade für Chor, Soli und Orchester (statt des Orchesters können auch Pianoforte und Harmonium zur Begleitung dienen; in dieser Form wird die Ballade auch von kleinern Instituten leicht darstellbar sein). Eine Perle allerdings nur dann, wenn die Ausführenden mit aller Innerlichkeit das Werk wiedergeben und wenn es elastisch geleitet wird, andernfalls kann man leicht eine Entstellung herbeiführen. Der Text ist nach der Heine'schen Ballade mit Weglassung alles Ironischen hergestellt und durch ein „Ave Maria“ zu Anfang und ein Requiem am Schluss erweitert. Ausgesuchte Klangsönheit ist jeder Vocalcomposition Albert Becker's eigen, so auch dieser Ballade voll packender Stimmung. Wenn der Mutter Altstimme ihr „Gelobt seist du, Marie“ in den verhallenden Chor hineintönt, wird (bei guter Ausführung) kaum ein Auge trocken bleiben.

Wenden wir uns zu den letzten Werken Becker's, so treffen wir die Cantate „Frühlings Begräbniss“ (Gedicht von Paul Heyse) für gemischten Chor und Bariton-solo mit Clavier-Begleitung, Op. 24 (Berlin, Ries & Erler). Wem noch ein Zweifel geblieben wäre, ob der Meister, der die gewaltige Bmoll-Messe geschaffen, sich auf dem engeren Gebiete der reinen Lyrik ebenso heimisch fühlen werde, den wird diese Tondichtung überzeugen, dass das Wort „Nihil humanum a me alienum“ auf Becker's Talent in vollem Umfange anzuwenden ist. Die zart-elegischen Empfindungen der anmuthsvollen Dichtung haben einen ebenso wahren, wie ergreifenden Ausdruck in Tönen gefunden. Unter den Klängen einer ersten und wehevollen Einleitung treten die Schaaren der Elfen und Blumengeister auf und sammeln sich zur Begräbnissfeier des Jünglings, den „allzuschwer, mit sommerlicher Wuth die Sonnengluth getroffen“. Die Leidtragenden, sonst im Fluge geübt, bewegen sich heute schrittweis, und wenn sich im folgenden Allegretto grazioso die Elfen-natur nicht verläugnet, so hält doch die Musik auch hier den Charakter des Elegischen fest, bis mit dem Bariton-solo „der stirbt wundersam, der in blühender Jugend darf erkalten“ der Flor zerreisst, der bis dahin das Stimmungsbild verschleiert hatte, und die Wehmuth sich in thränenreiche, doch trostbringende Rührung verwandelt. Es ist ein nicht geringes Verdienst des Componisten, sich auch auf diesem Empfindungs-Höhepunct von jeder ungesunden Sentimentalität frei erhalten zu haben und seinem, schon im Anfang des Stückes erkennbaren Princip der Beschränkung im Gebrauche der Kunstmittel auch hier nicht untreu geworden zu sein. Damit habe ich schon ausgesprochen, dass die Cantate den Ausführenden weder in ihrem vocalen, noch instrumentalen Theil erhebliche Schwierigkeiten bietet, obwohl es dem Ersteren an interessanten contrapunctischen Combinationen nicht fehlt

und der Letztere bedeutsam genug ist, um eine farbenreichere Instrumentirung, d. h. einen Ersatz des Claviers durch das Orchester, an mehr als einer Stelle wünschenswerth zu machen. Eine Erweiterung des Werkes in diesem Sinne ist für den Componisten jedenfalls nur eine Frage der Zeit, denn nach Inhalt und Form eignet es sich nicht weniger für die Programme unserer Concerte mit Chor und Orchester, als für die kleineren Chorkreise, auf die es ursprünglich berechnet gewesen zu sein scheint.

Von mehrstimmigen Vocalwerken erübrigen noch Op. 5: Barcarole für dreistimmigen Frauenchor und der frische, fröhliche Ringeltanz-Chor Op. 18. Chorvereine, grosse und kleine, können sicher sein, in Albert Becker's Tonschöpfungen stets dankbare und dauernd genussreiche Aufgaben für ihr Wirken zu finden. Einzelsänger werden nicht minder belohnt, wenn sie dem Blüthenschatz der 22 geistlichen und 50 weltlichen Lieder sich zuwenden, die Albert Becker als Op. 2 und 10 und als Op. 1, 3, 4, 6, 7, 8, 13, 14, 15 und 17 hat erscheinen lassen. Applauslieder sind nur wenige darunter, aber viele Gesänge edelster Art, voll Wärme und Phantasie, den Liedern von Robert Franz und Robert Schumann beizugesellen. Auch hier bewährt sich Alb. Becker als ein Meister ersten Ranges. Breitkopf und Härtel haben die meisten dieser Lieder verlegt, auf welche nicht näher einzugehen Ueberwindung kostet. Mit Recht sagt ein Beurtheiler Becker's, Carl Storch: „Seele ist Alles, was Alb. Becker singt. Er hat den tiefen Blick des Dichters, der in jedem schönen Gedichte die ideale Seele, welche in ihm verborgen liegt, leuchtenden Auges erkennt, und er hat die wunderbare Macht des Meisters, der die Seele in die Erscheinung treten lässt — in die Erscheinung, wie sie mächtiger und doch zarter, tröstender und lebensvoller kaum gedacht werden kann.“ „Wer ein Mal in die heiligen schönen Tiefen seiner Poesie hinabgestiegen ist: er wird nicht ohne einen bleibenden Schatz von Trost, ohne einen entzückenden Reichthum von greifbarer Schönheit heraufgetaucht sein.“

Wenn Albert Becker als Vocaltonsetzer in erster Reihe genannt ward, so kann der Instrumentalcomponist Albert Becker Dem ruhig zuschauen, ohne sich gar zu sehr zurück gesetzt zu fühlen; wer drei so bedeutende Symphonien geschaffen hat, wie er, von denen eine neben Joachim Raff, dem seltenen Beherrscher der Form und der Instrumentation, dem jugendlichen Künstler einen Preis eintrug, kann sich nöthigenfalls auch ohne jegliche Vocalcomposition für einen hervorragenden Componisten halten. In Berlin haben jene Symphonien mehrfache und anerkannte Aufführungen erlebt, in Leipzig ist nur die 2. Symphonie, in Gmoll, zur Wiedergabe gelangt; Becker dirigitte selbst und erwies sich auch nach dieser Seite hin wohl befähigt. Die Kritik sprach sich dahin aus, dass er das Zeug dazu habe, an dem seit Schumann's Tod nur ausnahmsweise mit Glück aufgenommenen Faden der Beethoven'schen Symphonie erfolgreich weiter zu spinnen. Auch ein Pianofortequartett in Dmoll (Op. 19) und selbst eine Mazurka für Pianoforte (Op. 12) hat der fleissige Künstler herausgegeben.

46.