

Leipzig, am 28. Mai 1885.

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 6.

XVI. Jahrg.]

[No. 23.]

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: Siegfried's Vergessenheitstrank. Von Moritz Wirth. (Schluss.) — Kritik: Werke von F. Draeseke, A. Becker, Th. Gerlach, G. Trautermann, F. Kiel, N. v. Wilm, V. Schurig, J. Gelbke und C. Junne. — Tagesgeschichte: Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Aufgeführte Novitäten. — Journalschau. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Siegfried's Vergessenheitstrank.

Von Moritz Wirth.

(Schluss.)

Die stärkste Widerlegung v. Wolzogen's enthält aber Siegfried's Gespräch mit den Rheintöchtern, das ich schon einmal zur Erläuterung des Vergessenheitstranks herangezogen habe. Hier ist so eine Gelegenheit, nach welcher zu lügen und in ihr „des Wechsels Lust“ zu gewinnen, Fricka dem Wotan vorwirft. Wie ganz anders benimmt sich Siegfried. Man bemerke, dass hier in der That stattfindet, was Schuré und Porges für die Begegnung mit Gutrune nur voraussetzen: dass Siegfried sich von den Reizen der Wasserfrauen in Versuchung geführt fühlt. Warum handelt er nun doch nicht, wie er es nach der Ansicht Jener von seinem Charakter müsste; warum, mit v. Wolzogen zu reden, vergisst er nicht Gutrune? Weil eben sein Charakter ein ganz anderer ist. „Trüg ich nicht Gutrun Treu, der zieren Frauen eine hätt ich mir frisch gezähmt.“

Den letzten Beweis für meine Auffassung finde ich endlich in dem Zeugniß, das Brünnhilde dem Todten ausstellt. „Aechter als er schwur Keiner Eide; treuer als er hielt Keiner Verträge; lauter als er liebte kein Andre: und doch alle Eide, alle Verträge, die treueste Liebe — trog Keiner wie er!“

Ich selbst vermöchte auf v. Wolzogen's Standpunkte keine andere Auslegung dieser Worte zu geben, als die ziemlich matte zeitliche Unterscheidung: Siegfried hielt seine Eide, bis er anfang sie zu brechen; er war ein Ehrenmann, bevor er das Gegentheil wurde. Ob v. Wolzogen eine andere Deutung besitzt, weiss ich nicht.

Anders nach meiner Auffassung. Hier ist Siegfried nicht wie sein Grossvater, ist keine problematische Natur, die das Spiel von Wandel und Wechsel nicht sparen kann. Was Brünnhilde in den obigen Worten von Siegfried rühmt und beklagt, findet zu gleicher Zeit statt. Aechter, treuer, lauter, als er, war Keiner in Eid und Liebe; und Keiner übte zugleich so furchtbaren Verrath. Alle Eide, die ihn mit Brünnhilde verbinden sollten, brach er und machte sich doch dadurch keines Eidbruches schuldig.

Die Auflösung dieses Räthsels ist nur durch den Vergessenheitstrank möglich. Siegfried trug, so lange er überhaupt den Gedanken an Brünnhilde besass, diesen auch mit unverminderter Stärke, mit unverletztester Treue in sich. Es musste erst die Erinnerung an Brünnhilde in ihm vernichtet werden, ehe er die Liebe zu ihr verlieren konnte. Dem Vergessenheitstranke zugänglich gewesen zu sein, ist somit in Wahrheit Siegfried's Schuld. Alles, was nach diesem Tranke kommt, ist schon nicht mehr Schuld, sondern Strafe. Es ist die furchtbarste Strafe für einen von Liebe und Treue scheinbar ganz abseits liegenden Fehler: die Unbelehrsamkeit. —

V.

Hinter dem nach den Gesetzen der Psychologie und des Dramas gestalteten Spiel der Leidenschaften, wie es jedem vor der Bühne Sitzenden in unmittelbarer Lebendigkeit entgegentritt, steht aber für die Denkenden noch eine besondere Bedeutung dieses Spieles. Meinerseits möchte ich dieselbe dahin ausdrücken, dass uns der Dichter in der Gestalt und dem Schicksal des Siegfried das Verhältniss einer begrenzten Einsicht zu einem Ueberschusse von wenn auch vortrefflichsten Leidenschaften versinnliche.

Fragen wir nun, wen wir uns als in diesem Verhältnisse befangen denken sollen, so bietet sich uns zunächst diejenige Gesamtheit dar, für welche Wagner vor Allem sein Werk schrieb: das deutsche Volk. Man kann Siegfried vielleicht als den Lieblingshelden unseres Volkes betrachten; dann sollte man aber nicht vergessen, dass solche Lieblingshelden meistens nur der Widerschein der Tugenden und Fehler ihres Volkes sind.

Weiter gehen v. Wolzogen (Erläuterungen S. 63) und Porges (Bühnenfestspiel S. 63), welche die von ihnen angenommene Bedeutung des „Nibelungen“-Dramas auf die gesamte Menschheit, ja „alles Sein“ überhaupt, übertragen.

Zweitens kann man jenes Verhältniss der Einsicht zur Leidenschaft entweder als ein unabänderlich feststehendes fassen; dann enthielten das „Nibelungen“-Drama und insbesondere die Gestalt des Siegfried das letzte Wort, das Wagner über sein Volk, über die Menschheit zu sprechen hatte. Oder aber: die Nibelungen und Siegfried sind gleichsam nur die Verkörperung einer Frage, welche Wagner über Beschaffenheit und Schicksal seines Volkes und der Welt aufwirft. Die Antwort hierauf hätte er dann zunächst im „Tristan“ gegeben, und als ihm diese selbst wieder fraglich wurde, im „Parsifal“. Es sind jedoch Aeusserungen Wagner's aus seiner letzten Lebenszeit vorhanden, welche Ansätze zu einem neuen Lösungsversuch der in Siegfried enthaltenen Aufgabe erkennen lassen. Diese Ansätze sind besonders dadurch bemerkenswerth, dass sie nach einer zu „Tristan“ und „Parsifal“ gerade entgegengesetzt liegenden Richtung zielen, einer Richtung, welche letzten Endes zu einer Wiederaufnahme des Entwurfes zu „Wieland der Schmied“ hätte führen können. Näheres hierüber siehe in meinem Buche: „Bismarck, Wagner, Rodbertus“, Leipzig, Mutze. 2. Aufl. 1884, S. 390 ff.

Diese Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, dass auch auf meinem Standpunkte eine symbolische Auslegung des Vergessenheitstrankes möglich ist; ihre weitere Entwicklung gehört jedoch an einen anderen Ort und in einen anderen Zusammenhang. Hier bleibt mir nur noch der Wunsch, dass die Gründe, welche ich für meine Auffassung des Charakters Siegfried's beigebracht habe, den Beifall der HH. v. Wolzogen, Schuré und Porges finden mögen. Dass ihnen dieser Charakter selbst gefallen werde, wage ich zu hoffen.*)

*) Durch die Güte des Herrn v. Wolzogen empfang ich noch die Nachweisung folgender Aufsätze, welche gleichfalls eine von der meinigen abweichende Auffassung des Vergessenheitstrankes und des Charakters Siegfried's vertreten:

J. H. Löffler, Der Vergessenheitstrank und Siegfried in R. Wagner's Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen“. „Musikalisches Wochenblatt“, 1876, No. 7 u. 8.

Kritik.

Neue Chorwerke.

Besprochen von Hermann Kretzschmar.

A. Geistliche.

Unter dieser Rubrik haben wir zu berichten über: Requiem von F. Draeseke, Reformationen-Cantate von Albert Becker, Beiträge zur Luther-Feier von Th. Gerlach und G. Trautermann, Motetten von F. Kiel und Nicolai von Wilm und Trauungsgesänge von V. Schurig, J. Gelbke und C. Junne.

Bezüglich der beiden grösseren Werke von Draeseke und Albert Becker hinkt unsere Anzeige der praktischen Einführung nach. Die Reformationen-cantate von Albert Becker erschien zum Luther-Jubiläum leider erst in der zwölften Stunde. In allen Orten, wo es noch zur Aufführung gebracht werden konnte, scheint dieses Werk den Eindruck einer Gelegenheitsarbeit von bleibender Bedeutung gemacht zu haben und wird nicht in den Archiven vergraben bleiben. Das Requiem von Draeseke gehört zu denjenigen Werken, von welchen Notiz zu nehmen als eine Pflicht erscheint und von welchem jeder Dirigent leistungsfähiger Vereine wenigstens Etwas zu Gehör bringen muss, wenn er nicht ungerecht gegen die Gegenwart sein will. Wir bedauern, Mangels einer Partitur von diesem Werke nur summarisch berichten zu können. Der Clavierauszug scheint manche wesentliche Idee zu unterdrücken oder zu verdunkeln. Nach Intention und Arbeit ist dieses Requiem (H moll für vier Solostimmen, Chor und grosses Orchester) durchweg interessant, in Bezug auf Erfindung und Wirkung haben wenigstens einige Sätze die volle Bedeutung von Originalleistungen höheren Ranges. Der hervorragendste erscheint uns der zweite: „Dies Irae“, ein Tongemälde, welches ebenso sehr durch die Kühnheit und Sicherheit der Ausführung imponirt, als es durch die Grösse und Frische der Phantasie und Empfindung fesselt. Die Einführung des „Tuba mirum“ mit dem lapidaren Trompetenmotive ist eine derjenigen Eingebungen, welche Tonwerke berühmt und unsterblich machen. Durch die Behandlung einzelner Textstellen und durch die Breite des Pinsels erinnert das „Dies Irae“ an Berlioz und seine Todtenmesse. Die anderen Sätze des Requiem verleugnen keineswegs den modernen Ursprung — es ist aber nicht Berlioz, sondern Beethoven, dem sie folgen. Der Ueberschwang des „Gloria“ in der grossen Messe dieses Meisters ist es, der in dem „Osanna“, dem „Pleni sunt“ des Requiem nachhallt. Das „Domine Jesu Christe“ ist der bemerkenswertheste Satz des Werkes durch die formelle Kunst: Wir haben hier eine Choralbearbeitung. Erst in figurirten, dann in fugirten Sätzen, mit immer höherem Ausdruck, singt der Chor zu der Melodie „Jesus meine Zuversicht“, die im Orchester gespielt wird. Wir wissen nicht, ob diese Einführung des Chorals in das Requiem eine Folge von Becker's Vorgang (in der B moll-Messe) oder die eigene Idee von F. Draeseke ist. Jedenfalls war die

Hans v. Wolzogen, Noch einige Worte über den Vergessenheitstrank. „Musikalisches Wochenblatt“, 1876, No. 34. „Der Ring des Nibelungen“ im Lichte der Weltanschauung Schopenhauer's und der antiken Tragödie. „Musikalisches Wochenblatt“, 1876, No. 35–39, besonders S. 470 und S. 478.

Wahl dieses populärsten unserer Sterbe- und Grabchoräle sehr glücklich und die Wirkung geht in jedem Sinne über die Bedeutung eines blossen Effects weit hinaus. Um ein grosses Publicum mit dem Werke zu befreundeten, scheint das „Sanctus-Benedictus“ am geeignetsten. Es ist am leichtesten fasslich und im „Benedictus“ von jenem schwelgerischen Wohlklang, den man mit der Bezeichnung „sphärenhaft“ zu belegen liebt: Schlüsse in den höchsten Regionen von Orchester- und Menschenstimmen, verminderte Accorde, weiche in Rührung und Seligkeit verfließende Stimmung. Im Uebrigen ist das Werk von allen Concessionen frei und streng gehalten. Sein hervorstechendster Charakterzug scheint uns geradezu das Vorklingen eines hochernsten Grundtons zu sein und jenes Element schöner Sinnlichkeit, mittelst dessen katholische Componisten (Mozart, Cherubini, Lachner) in ihren Todtenmessen unvergesslich freundliche Himmelsbilder vor uns ausbreiten, tritt bei Draeseke sehr zurück. Den dem Componisten eigenen hochernsten schwermüthigen Charakter trägt am deutlichsten das „Agnus Dei“, der Schlusssatz des Requiem in seinem Haupttheile. Erst am Ende löst sich die bange Stimmung in ein kurzes hoffendes Gebet. Die Musik, vorher accordisch, wird jetzt melodischer Gesang mit rührend kindlichen Zügen — das letzte Wort behält aber doch die bangende Ehrfurcht: Accorde ohne Terz. Derjenige Satz, welchem wir ziemlich kalt gegenüberstehen, ist der erste: „Requiem“ und „Kyrie“. Es sind nur zwei Stellen, an denen wir hier mit unserer Empfindung zu haften vermögen: das „Lux perpetua luceat“ (und zwar beide Male, wo es vorkommt) und die kleine Melodiestelle: „Te decet hymnus“. Im Uebrigen scheint hier der Kunst etwas zu viel gethan zu sein, die Intentionen haben lähmend auf die Productivität gewirkt.

Die Reformationcantate von Albert Becker ist eine der längsten Cantaten, welche es gibt. Sie hat nicht weniger als zwölf Sätze, von denen einzelne wieder in verschiedene Unterabtheilungen zerfallen. Zu Grund liegt ihr ein Text, welcher — aus Schriftworten und Dichtungen Luther's zusammengestellt — sehr geschickt, d. h. mit Uebergang des rein Historischen, die Entstehung und das Wesen der Reformation veranschaulicht. Die Cantate verlangt Soli (Sopran, Alt und Bass), Chor (zuweilen achttimmig), Orchester und Orgel. Letztere erscheint im Schlusschor und anderen Stellen wesentlich. Die erste Nummer führt nach einer ganz kurzen Einleitung die Strophen des Chorals „Aus tiefer Noth“ für siebenstimmigen Chor fugirend durch. Der Stil ist der von Bach in so vielen seiner Choralcantaten festgestellte. Die Leichtigkeit, mit welcher sich Becker darin bewegt, sieht man aus den reichlich eingestreuten Engführungen, Verlängerungen und anderen Bravourleistungen contrapunctischer Kunst und aus der Totalwirkung dieses imposanten Eingangssatzes. Charakteristisch für Becker ist der Schluss, welcher nach den Worten: „Wer kann, Herr, vor dir bleiben“ mit dem wechselweise von Frauen- und Männerstimmen immer leiser intonirten „Wer“ verhallt. Schluss in der Dominante (D). Die zweite Nummer (Sopransolo) setzt wieder in der Haupttonart (G moll) ein. Sie enthält eine Bitte „Ach dass die Hilfe aus Zion käme“, musikalisch in eine sanft klagende Melodie Mendelssohn'scher Färbung gekleidet. Ihr tritt ein kurzer Mittelsatz „So würde sich Jacob freuen“ in G dur gegenüber von wunderschöner,

heller und frappanter Wirkung. Diese Nummer hängt mit der folgenden dritten ideell und formell sehr eng zusammen. Man kann sich beide als eine einzige Scene denken, welche der Solosopran beginnt und schliesst. In der Mitte (Anfang von No. 3) tritt der Chor ein und nimmt das Gebet in dringenderem Tone auf (G moll). Eben geräth er an die Grenze des Verzweifeln. Da erscheint wieder wie eine helle Vision von oben ein kleiner Satz in Dur (G), die Frauenstimmen intoniren „Licht ist dein Kleid“. Getröstet und hoffend nimmt der ganze Chor diese Verheissung auf und im ruhigen, vertrauenden Tone setzt nun wieder der Solosopran ein und schliesst die Scene mit einem zuversichtlichen Hinweis auf „Ihn“, der „eine ewige Erlösung gefunden“. Die folgende Nummer ist eine der originellsten. Dass in einer Reformationcantate der Choral „Ein feste Burg“ nicht fehlen darf, versteht sich von selbst. Es ist uns aber unter vielen noch keine Composition vorgekommen, in welcher dieses berühmte protestantische Schutz- und Trutzlied so geistvoll und lebendig zum spiritus rector gemacht ist, wie in der Cantate von Albert Becker. Es drängt sich nirgends vor und ist doch immer da, und wo und wann es erscheint, sieht es wieder frisch und neu aus. In unserer Nummer 4 lässt Becker den Choral vor unseren Augen entstehen. Er kommt im Gewitter zur Welt; aus schwerwiegenden Harmoniemassen heraus zucken kleine Motivbrocken der Melodie wie kurze Blitze. Jetzt setzt sich das Accordgewölk in Bewegung, das Wetter entlädt sich, und da steht glänzend und fest der mächtige Choral, vom Chor unisono intonirt und einfach durchgesungen. Die Nummer beginnt mit Bassolo ebenso wie die folgende fünfte. Letztere hat im ersten Theil einen sehr erregten Charakter. Das Orchester malt die Unruhe und den Sturm einer starken Seele, spielt auf die „Bande des Todes“ an und auf die „Bäche Belial's“. Die Scene wird düsterer und immer düsterer: auf dunklen, öden Harmonien, die heftig auf derselben Stelle wühlen, intoniren Alt und Sopran in tiefer Lage den Choral „Aus tiefer Noth“, der Solist ruft dazwischen: „Herr, eile mir zu helfen“. Es ist ein meisterhaftes, eigenthümliches Nachtstück, das Becker hier entworfen hat. Da setzen wieder an das ebenverklingende D moll Durharmonien an: „Saget dem verzagten Herzen: Seid getrost“. Es hellt sich auf, und brausend und stark schliesst die Nummer mit der Strophe: „Mit unsrer Macht ist Nichts gethan“ (D dur). Der Leser würde mit uns bei einer weiteren Durchführung der Analyse ermüden. Ebenso schön eingeleitet, überraschend und natürlich tritt der Festchoral noch am Schlusse der No. 8 auf in der Strophe: „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ als cantus firmus für Tenor und Bass, in den Frauenstimmen und im Orchester von kräftig wetternden Contrapuncten begleitet. Zum letzten Male bringt ihn die schliessende Nummer 12 zuerst als cantus firmus in den Instrumentalbässen. Der achttimmige Chor führt darüber eine Doppelfuge aus und nimmt dann den einfachen Choral auf die letzte Gedichtstrophe „Das Wort sie sollen lassen stahn“ als brillante Schlusspartie des Werkes. Ausser den angeführten Chorpharten enthält das Werk noch eine kurze und effectvolle in der Nummer 9 (Doppelfuge) zu den Worten: „Wer da glaubet und getauft wird“. Von den in der zweiten Hälfte des Werkes vorkommenden Solonummern zeichnet sich besonders das Duett (Sopran und Alt) „Selig sind“ aus.

Die Reformationcantate allein würde genügen, Albert Becker einen hervorragenden Platz unter den lebenden Tonsetzern zu sichern. Was dieser Componist vor Allem besitzt, ist: Geist, sehr viel Geist, dazu noch Feuer und Kraft und eine ungewöhnlich sichere Herrschaft über die Compositionstechnik. Seine Fachbildung ruht auf Fundamenten, welche die herkömmliche Breite weit überlegen, und wenn je Einer eine eigene und interessante Schule durchgemacht hat, so scheint dies Becker zu sein. In Bezug auf musikalische Originalerfindung werden sich sehr Viele mit dem Componisten der Reformationcantate messen können und Manche ihn überragen; in Bezug auf allgemeine künstlerische Originalität aber ist Becker nicht zu überbieten. So frei, lebendig und doch logisch gestaltete Kunstwerke wie diese Reformationcantate gibt es überhaupt wenig und aus grossen Compositionen der neuen Zeit weht selten so viel frische Luft entgegen. Von Albert Becker dürfen wir neue Formen erwarten!

Von den vielen Tonsetzern, welche zur Verherrlichung des Luther-Jubiläums Schätze und Scherflein herbeigetragen haben, sind auf unserem Recensionstische nur noch zwei vertreten: Theodor Gerlach und G. Trautermann. Ersterer hat Luther's „Lob der Musica“ für gemischten Chor und Orchester componirt. Das Selbstlob, welches sich durch den Mund Gerlach's hier die Musik ertheilt, ist sehr bescheiden. Die Composition, an und für sich wenig selbständig und im Stile schwankend, ist jedenfalls gutgemeint und leicht auszuführen. Mehr Anspruch auf Beachtung haben die kleinen Publicationen Trautermann's. Sie bestehen in zwei Heften. Das Eine bringt die drei Luther'schen Choräle: a) „Ein feste Burg“, b) „Jesaja dem Propheten“, c) „Wir glauben All an einen Gott“ in ihrer ursprünglichen rhythmischen Fassung und leistet somit einer neuen, durchaus nur zu billigenden Tendenz Vorschub, die allmählig an Terrain zu gewinnen scheint, wie ein Blick auf das von Kade herausgegebene mecklenburgische Choralbuch und das projectirte kgl. sächs. zeigt. Die Auffassung der Rhythmen in der Originalschrift der Werke Luther'scher Zeit ist zuweilen streitig. Trautermann ist nach unserer Meinung anderen rhythmischen Lesarten der angeführten drei Choräle gegenüber völlig glücklich gewesen. Wir möchten sein kleines Heft deshalb sehr zur praktischen Benutzung empfehlen. Auch die von Trautermann gegebene Harmonisirung trifft mit dem Geist und der Tradition der Luther'schen Musikperiode überein. Sie stimmt meist mit Kade; in einigen abweichenden Fällen möchten wir für Letzteren votiren. Bezüglich einer Stelle in „Wir glauben All an einen Gott“ sind wir positiv gegen Trautermann, wenn er schreibt:



Er will uns all-zeit er - näh - ren

und stimmen für:



In dem andern Hefte bietet Trautermann „Drei Choräle aus dem Luthercodex vom Jahre 1530 in der Bearbeitung von Johann Walther“. Diese drei Choräle sind: a) „Ein

festе Burg“, b) „Gelobet seist du, Jesu Christ“, c) „Dies sind die heiligen zehn Gebot“. Der Luthercodex (im Jahre 1870 von O. Kade herausgegeben) bringt die drei Stücke auf pag. 42 u. ff. Trautermann hat Sopran, Alt und Tenor aus dem Bassschlüssel in den Violinschlüssel übertragen, die rhythmische Fassung der Choräle moderner Auffassung entsprechend verkürzt und Vortragszeichen hinzugefügt, was Alles wohl eigentlich in einer Zeile Vorwort hätte erwähnt werden sollen. „Ein feste Burg“ steht im Luthercodex in zwei Bearbeitungen Walther's, die von Trautermann mitgetheilte ist die zweite. Da die Anschaffung und Verbreitung des Luthercodex nur eine beschränkte sein kann, so haben wir allen Grund, Hrn. Trautermann für die Herausgabe der drei Choräle Dank zu wissen. Möchten sie dazu beitragen, dem Interesse für Johann Walther einen Impuls zu geben, der durch seine Leistungen und als intimer Freund Luther's für die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges von besonderer Bedeutung ist.

Mit den beiden Heften von G. Trautermann haben wir bereits das Gebiet der a capella-Musik betreten. Es liegen uns für dasselbe noch mehrere neue Beiträge vor, die wir kurz anzeigen wollen. Zunächst die Gabe eines weit bekannten, verehrten alten Meisters: F. Kiel, welcher in seinem Op. 82 den Chören „Sechs Motetten“ bescheert. Es sind Compositionen über Psalmenworte: (1. „Und ob ich schon wanderte“, 2. „Siehe wie fein und lieblich“, 3. „Wie lieblich sind deine Wohnungen“, 4. „Aus der Tiefe rufe ich“, 5. „Die mit Thränen säen“, 6. „Wie lange willst du“, No. 2 für fünfstimmigen, die übrigen für vierstimmigen gemischten Chor. Die Sätze sind kurz, von wenigen Minuten Dauer, sowie sie als Einlagen bei Neben- und Gelegenheitsgottesdiensten besonders erwünscht sind. Nur No. 6 hat einen zweiten Theil, der aber zu kurz gerathen ist. Der schöne Satz mit dem Solosopran hat kaum begonnen, als er auch schon wieder zu Ende ist. Die Motetten sind köstliche Früchte einer reifen Kunst. Was sie charakterisirt, ist die durchklingende Milde und Ruhe der Stimmung. In No. 5 (S. 3, Zeile 2 des zweiten Heftes) wollen wir einen Druckfehler berichtigen. Die letzte Bassnote der citirten Stelle muss „es“ heissen.

Einen zweiten reichen Motettensegen verdanken die Kirchenchöre Nicolai von Wilm, der in seinem Op. 40 acht mehrstimmige Stücke dieser Gattung bringt. Die einzelnen Nummern sind: 1. „O bone Jesu“, dreistimmig, 2. „Ave verum“, vierstimmig, 3. „Tenebrae factae sunt“, fünfstimmig, 4. „Beati mortui“, sechsstimmig, 5. „Christus factus est“, siebenstimmig, 6. „Adoramus“, siebenstimmig, 7. „Crucifixus“, achtstimmig, 8. „Salvum fac regem“, achtstimmig. In keinem anderen Fältchen des öffentlichen Musiklebens conserviren sich alte Winkel- und Localcomponisten so dauerhaft wie in der Kirchenmusik abgelegener Städte und Provinzen. Man dürfte viele unserer deutschen Cantoren und Chorregenten in Verlegenheit setzen, wenn man sie um Auskunft über unseren Componisten fragte; im Repertoire der Kirchenchöre hat er bestimmt noch nicht den Platz gefunden, der ihm gebührt. Nicolai von Wilm ist Einer der ersten Meister im kirchlichen a capella-Gesang, nicht bloß Einer der Ersten unter den gegenwärtigen, sondern seine Werke müssen mit unter dem Besten aufgezählt werden, was zu allen Zeiten geschrieben worden ist. Sie lehnen direct an alte ita-

lienische Meister an: Durante und Lotti, an Letzteren namentlich durch ihre reiche innere Beweglichkeit bei äusserer Ruhe. Lotti ist nur dramatischer und Nicolai von Wilm hat in der Harmonie einige spezifische moderne Züge. Merkwürdig ist es, dass die altitalienische Tonkunst bei ihrem zweiten Einzug in Deutschland den Hauptweg über den Norden nahm und ihre glänzendsten Vertreter in Berlin (Fasch, Grell) und in Petersburg fand. Hier war es Bortniansky, von welchem Letzteren Nicolai von Wilm als geborener Russe vielleicht die erste Anregung bekam. Wir maassen uns nicht im Geringsten das Recht an, aus der Güte eines kirchlichen Tonwerkes auf die Gläubigkeit seines Urhebers schliessen zu dürfen, aber eine schöne menschliche Empfindung und religiöses Gefühl darf man unbedingt aus den Compositionen Nicolai von Wilm's herauslesen. Die Phantasie ist maassvoll, wie es dem kirchlichen Zwecke entspricht, aber eine ungewöhnliche Wärme in der Darstellung und originelle Züge der Auffassung lassen die Individualität des Componisten hervortreten. Den stärksten dieser Züge finden wir in der vierten der oben angekündigten Motetten, an der Stelle, wo der Text die Worte bringt: „Dicit enim spiritus“. Diese Worte intonirt der Tenor allein und erregt mit dem Worte „spiritus“ einen wahren Aufruhr: A tempo und fortissimo in einer ganz entrückten Tonart fragt der volle Chor: „Spiritus?“ Das Wort und der Begriff hat mit elektrischer Macht in die Massen geschlagen. Es braucht eine Generalpause, um das Gleichgewicht wieder herzustellen. Die citirte Motette No. 4 halten wir mit der dritten zusammen „Tenebrae factae sunt“ für die bedeutendsten Stücke des Heftes, für die an plastischen Momenten reichsten. Eine bis an das Sonderbare streifende Eigentümlichkeit zeigt die Anlage des „Salvum fac regem“ No. 8, nämlich $\frac{3}{4}$ Vorrede und $\frac{1}{4}$ Haupttext. Bis zur siebenten Seite wird Gott der Herr nur titulirt und gebeten, zuzuhören, der eigentliche Vortrag: „Salvum fac regem“ kommt kurz am Ende, allerdings laut und mit dynamischem Nachdruck. Es erinnert diese Form in etwas an die Fassung juridischer Urtheile: „In Erwägung, dass etc., wird verfügt“. Die Form der Compositionen ist zuweilen etwas breit, aber in allen Details und ihrer Zusammenfügung vollendet. Wie in der Regel stehen die vollstimmigeren Nummern den wenigerstimmigen an Gedankengehalt etwas nach. Die imposante Klangwirkung lässt aber darüber keine Reflection aufkommen.

Noch haben wir in unserer Rubrik drei Trauungsgesänge für gemischten vierstimmigen Chor a capella anzuzeigen. Der erste ist von Volkmarr Schurig über die schöne Stelle aus dem Buche Ruth: „Wo du hingehst, da will ich auch hingehen“. Der liebliche Text ist hier im Geschmacke einer überwundenen Periode etwas süsslich behandelt worden. Es ist Rücken im Talar. Dem Satz an sich ist Natürlichkeit, Sangbarkeit und Wohlklang nachzurufen. Denselben Text hat auch Johannes Gelbke für einen vierstimmigen Trauungsgesang gewählt, etwas kürzer im Charakter, aber ähnlich wie Schurig componirt. Seine Composition zeigt ein gefälliges Melodietalent und am Schlusse wirksame Stimmeneffekte. Auf S. 3, System 3, Takt 2 muss der Tenor d statt h heissen. Ein dritter kurzer Trauungsgesang von C. Junne „Zwei Hände wollen heute sich“ zeigt eine Fülle der Empfindung, für welche die gewählte kleine Form des Liedes kaum

ausreichen will. Das gibt der bescheidenen, liebenswürdigen Composition einen interessanten Zug ins Grosse. Der erste Vers „Zwei Hände wollen heute sich“ enthält einen Declamationsfehler, mit dem man es nicht so genau nehmen wolle!

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Berichte.

Leipzig. In einem Hausconcert des Bach-Vereins am 9. Mai verabschiedete sich der hochverdiente Dirigent desselben vom Leipziger Publicum, um einem Rufe an die Berliner Hochschule zu folgen. Das reichbekränzte Pult und der überaus herzliche Empfang, den Hr. v. Herzogenberg bei seinem Hervortreten fand, waren Beweise warmer Verehrung und Dankbarkeit von Seiten des Vereins und der Zuhörerschaft. Und wie sehr hat der intelligente Dirigent diese Anerkennung verdient! In zielbewusstem energievollen Streben hat er den Verein in der Arbeit von nunmehr zehn Jahren zu der jetzigen Höhe künstlerischer Leistungsfähigkeit gebracht, welche Dirigenten und Verein zugleich zu hoher Ehre gereicht. Der Letztere schien seinem scheidenden Leiter noch eine grosse Abschiedsfreude bereiten zu wollen, so wohl gelungen und musikalisch fein ausgearbeitet erschienen alle Vorträge; namentlich die drei Volkslieder von H. v. Herzogenberg, reizende, sehr geschmackvoll harmonisirte Compositionen, waren prächtige Leistungen. Am Anfang des Concertes stand der sechsstimmige Chor „Uns ist ein Kind geboren“ von Joh. Stobäus, und den Schluss bildete Händel's Pastorale „Acis und Galatea“. Der Chor erfreute auch in dem Letzteren durch grosse Schlagfertigkeit in der Ausführung und die Soli waren vortreflich besetzt. Hr. Dierich aus Bremen gebrauchte sein weiches schönes Organ bei der mühelosen Ueberwindung der Schwierigkeiten der Partie des Acis mit seinem bekannten und oft schon anerkannten Geschick. Hr. Director Behr zeichnete sich als Polyphemus namentlich durch scharfe Charakterisirung aus, die seine Ausführung sehr genussreich machte. Der Ansatz des Frl. Fillunger ist zu unsicher, als dass die Dame classische Aufgaben in idealer Weise lösen könnte, trotzdem blieb des Anerkennenswerthen viel. Der grösste Beifall wurde Hrn. Prof. Brodsky zu Theil, der zwischen den genannten Chornummern zwei Compositionen von S. Bach, Largo und Allegro in Fmoll und Adagio und Fuge in Gmoll, Letzteres ohne Begleitung, vortrug. Der geniale Violinmeister zeigte sich als vorzüglicher Vertreter des classischen Stils. Mit breitem, grossem Tone, mächtigem Accente und krystallklarer Ausführung seine schwierigen Aufgaben lösend, errang er sich stürmischen Beifall und mehrfache Hervorrufe. Hr. Dr. Paul Klengel begleitete, wo es nöthig wurde, mit bekannter Sicherheit und Discretion.

Acht Tage darauf verrichtete der Riedel-Verein eine staunenswerthe That auf dem Gebiete des a capella-Gesanges. Er hatte sich Grell's Missa solennis als Darstellungsobject gewählt, die wir schon vor einem halben Jahre in unvollständiger Aufführung vom Riedel-Verein hörten. Bei dieser Gelegenheit wurde das hochbedeutende Werk hinlänglich besprochen, sodass ein weiteres näheres Eingehen auf dasselbe nicht nöthig ist. Das Ganze macht einen überwältigenden Eindruck, wenn auch die Gefahr mit den immer gleichen Darstellungsmitteln (Chor und 16 Solostimmen) eintönig zu wirken, nicht immer vermieden werden konnte. Die Ausführung war des seltenen Werkes durchaus würdig. Wer einen Einblick hat in die Schwierigkeiten der Ausführung einer sechzehnstimmigen Composition, der wird nur mit den Ausdrücken höchster Bewunderung des Riedel-Vereins und seiner neuesten musikalischen Grossthat gedenken. Nirgends auch nur die leiseste Schwankung und Unsicherheit, überall der herrlichste Wohlklang und die feinsten dynamischen Abstufungen, wer hätte nicht mit uns sich dieses