

Leipzig, am 30. December 1896.

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 6.

XXVIII. Jahrg.]

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

No. 1.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzeile betragen 30 Pf.

Inhalt: Die Melodik der deutschen Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. — Biographisches: Ernestine Schumann-Heink. (Mit Portrait.) — Streiflichter über Robert Franz und sein Lied. Von Rudolph Freiherrn Procházka. — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Dresden, Hannover und Paris. — Berichte aus Leipzig. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Operaufführungen. — Aufgeführte Novitäten. — Musikalien- und Büchermarkt. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Einladung zum Abonnement.

Das „Musikalische Wochenblatt“ beginnt mit der heutigen Nummer

seinen achtundzwanzigsten Jahrgang,

für welchen zahlreiche werthvolle Beiträge bereits eingegangen sind. Einer der nächsten Nummern des Blattes wird die bis jetzt noch nicht veröffentlichte Claviercomposition:

Ankunft bei den schwarzen Schwänen.

Seiner edlen Wirthin Frau Gräfin von Pourtales zur Erinnerung

von

Richard Wagner

beigelegt sein.

Der Unterzeichnete erbittet auch für den neuen Jahrgang seines Blattes, das in der Tendenz und Reichhaltigkeit, sowie in der äusseren Ausstattung und den Bezugsbedingungen keine Aenderung erfahren wird, die Gunst des musikalischen Publicums und ladet zu allseitigem Abonnement auf dasselbe ein.

Achtungsvollst

E. W. FRITZSCH.

Die Melodik der deutschen Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

Ungefähr gleichzeitig ist die musikhistorische Litteratur durch zwei hochbedeutsame Publicationen bereichert worden, welche der Aufschliessung eines bisher so gut wie gänzlich unbegangenen Gebietes dienen, nämlich derjenigen der mittelalterlichen Monodie, insbesondere der Liedcomposition der deutschen Minnesänger. Nachdem vor wenigen Wochen die prächtige photographische

Facsimilirung der Jenaer Minnesängerhandschrift der Oeffentlichkeit übergeben worden, folgt nun eine ebenfalls sehr stattliche erstmalige Bekanntmachung der in der „Colmarer“ und „Donaueschinger“ Liederhandschrift enthaltenen, an Zahl und vielleicht auch an Bedeutung den Jenaer noch überlegenen Minnesängerweisen. *) Die musi-

*) „Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen“, herausgegeben von Paul Runge. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, XX und 198 S. Fol. mit 6 photolithographischen Facsimiles. Pr. 20 M. n.

kalische Welt hat nun ein reiches Material zur Verfügung, um sich über die Natur und den Werth dieses ältesten deutschen Liederfrühlings ein Urtheil zu bilden und den diese Melodien beherrschenden Bildungsgesetzen nachzugehen. Die Melodien der Jenaer Handschrift waren übrigens schon seit 1838 einer grösseren Allgemeinheit zugänglich durch von der Hagen's gewissenhafte Wiedergabe („Minnesinger“ IV. Bd., S. 765—844); die neue Lichtdruckausgabe des ganzen Codex (in natürlicher Grösse — ein allerdings nicht nöthiger Luxus, der leider die Ausgabe sehr vertheuert hat) ist daher nur zur Controlle der Exactheit des Hagen'schen Abdrucks wichtig. Die Runge'sche Ausgabe der Colmarer bzw. Donaueschinger Melodien ist dagegen überhaupt die erste, da K. Bartsch in seinen „Meisterliedern der Colmarer Handschrift“ (Stuttgart 1862) die Melodien gänzlich ignoriert hat; Hr. Runge verdient deshalb den lebhaften Dank aller sich für diesen Zweig der Litteratur- und Musikgeschichte Interessirenden.

Die Jenaer Handschrift enthält 89 Singweisen von 27 Dichtern des 12.—13. Jahrhunderts, die Colmarer 108 Melodien von 36 Dichtern des 12.—14. Jahrhunderts; darunter finden sich aber Leiche, die aus vielen (bis 25) Liedern zusammengesetzt sind (in Jena 2, in Colmar 4 bzw. 5, wenn man das „guldin Abc“ des Mönchs von Salzburg mit zu den Leichen rechnet). Dabei trägt Jena mehr den Charakter einer Specialsammlung, für welche örtliche und zeitliche Rücksichten bestimmend waren, Colmar dagegen erscheint universeller, stellte eine mit Bedacht vorgenommene Auswahl unter den berühmtesten Weisen des 12.—13. Jahrhunderts dar, denen sich eine reiche Sammlung derjenigen des 14. Jahrhunderts anschliesst, in welchem ohne Zweifel die (nicht erhaltene Mainzer) Handschrift entstand, von welcher Colmar eine Abschrift und Donaueschingen ein Auszug ist.

Wir finden daher, obgleich die Colmarer Handschrift vielleicht annähernd 100 Jahre jünger ist, als die Jenaer, doch auch die älteren Dichter in Jener in grösserer Zahl vertreten, als in Dieser. Folgende Uebersicht mag das Verhältniss genauer präcisiren (J. = Jena, C. = Colmar, D. = Donaueschingen, das aber nur eine Melodie enthält, die Colmar fehlt; die Zahl bedeutet die Anzahl der vertretenen Melodien):

Spervogel (J. 1), Walther von der Vogelweide (C. 2), Wolfram von Eschenbach (C. 1 [2]), Der tugendhafte Schreiber (C. 1), Nithart (C. 1), der Pfaff Werner (J. 6), Meister Alexander (J. 4 und 1 Leich), Reinmar von Zweter (C. 1, D. 1), Heinrich von Ofterdingen (J. 1, C. 1 [dieselbe]), Klingsor (J. 1, C. 1 [dieselbe]), Tannhäuser (J. 1, C. 2 [andere]), Kelin (J. 1), Rubin (J. 1), Ehrenbote (C. 2), Marner (C. 4), Reinmann von Brennenberg (C. 1), Conrad von Würzburg (J. 1, C. 7), Friedrich von Suneburg (J. 4 [C. 1?]), Hellefeuer (J. 1), Der alte Meissner (J. 14, C. 1), Rumsland (J. 9, C. 1), Der alte Stolle (J. 1, C. 1 [dieselbe, aber abweichend]), Der starke Poppe (J. 1, C. dieselbe), Der Ungelahrte (C. 1), Der Kanzler (C. 5), Der junge Stolle (C. 1), Gervelin (J. 2), Zilies von Seine (J. 2), Henneberger (J. 1), Guter (J. 1), Unverzagt (J. 3), Litschauer (J. 1), Singuf (J. 1), Lippe (J. 1), Rumsland von Schwaben (J. 1), Hermann der Damen (J. 5 und 1 Leich), Frauenlob (J. 3, C. 23 [24] und 2 Leiche), Wizlav von Rügen (J. 18), Regenbogen (C. 9); die weiter folgenden, ganz dem 14. Jahrhundert angehörenden, nur in Colmar: der Schreiber der [Mainzer] Handschrift (1), Heinrich von Mügelin (4), Mülch von

Prag [(2), Graf Peter von Arberg (2), Suchensinn (1), Der Mönch von Salzburg (9 und das guldin Abc), Peter von Sachsen (1), Peter von Reichenbach (1 Taglied und 1 Leich), Meffrid (1), Anker (1), Lesch (6), Muskatblüt (2), Harder (3), Lieb von Gengen (2) und Zwinger (1).

Ohne Zweifel kann dieser bereits sehr erhebliche Bestand noch durch weitere Veröffentlichungen alter Handschriften vermehrt werden. Das Quellenverzeichniss im 4. Bande von Hagen's „Minnesinger“ weist die seiner Zeit bekannten Quellen auf, aus denen noch geschöpft werden kann (zahlreich sind sie nicht, da die meisten Minnesängerhandschriften, voran die grosse Manesse'sche, die ja dank Kaiser Friedrich nun wieder in Heidelberg liegt, der Melodienotirungen entbehren. Vor Allem birgt Wien noch ungehobene Schätze; eine Anmerkung Runge's (S. XII) verräth uns, dass das anscheinend der Colmarer und Donaueschinger Handschrift verwandte Spörl'sche Liederbuch (die „Mondseer Handschrift“) seit zehn Jahren von den HH. F. A. Mayer und H. Rietsch für den Druck bearbeitet wird; leider hat diese bevorstehende Veröffentlichung die betr. Handschrift seit 1886 der Benutzung durch andere Forscher entzogen, und war es daher Hrn. Runge unmöglich, sie zu collationiren. Im Uebrigen hat aber derselbe tüchtig Umschau gehalten und bringt mehrfach abweichende Notirungen derselben Weisen mit zum Abdruck.

(Fortsetzung folgt.)

Biographisches.

Ernestine Schumann-Heink.

(Mit Portrait)

Wie auf den Gebieten der schaffenden Kunst das Streben von Geschlechtern endlich in einem Künstler culminirt, der alsdann für die Kunstgeschichte dem Zeitalter das typische Gepräge verleiht, so ist es auch unter den nachschaffenden Künstlern, zumal im Reiche der redenden Künste, nur Einzelnen vorbehalten, in sich wie in einem Brennpunkte die Strahlen der Lebensarbeit von Generationen zusammenzufassen. An diesen wenigen Auserwählten erlahmt der Fluch des Dichterwortes, dass die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht; das Gedächtniss ihrer Thaten lebt in der Geschichte und wirkt befruchtend zum Heile der Kunst.

Seit den Bayreuther Bühnenfestspielen des Sommers 1896 ist in die Schaar dieser Auserlesenen ohne Widerspruch die grösste Künstlerin aufgenommen worden, deren Werden und Sein den Inhalt dieses Lebensabrisses bildet. Ernestine Schumann-Heink wurde in Bayreuth, wie in der gesammten Kritik der Weltpresse einstimmig als die Künstlerin anerkannt, deren Leistungen in den Rollen der Erda und der Waltraute den Stempel absoluter Vollendung trugen. Was schon seit einer Reihe von Jahren den Kunstfreunden in Hamburg voll bewusst war, das wurde nun im „Ringe des Nibelungen“ der Kunstwelt offenbar.

Der Lebensweg, welcher Ernestine Schumann-Heink nach vielem Ringen auf diesen Gipfel führte, ist nach aussen ein einfacher gewesen; die bewegendsten Factoren, die der Kunst diese herrliche Blüthe erschlossen, sind durchaus in ihrem an Kämpfen reichen Seelenleben zu suchen.

Am 15. Juni 1861 wurde Ernestine Roessler als Tochter eines höheren österreichischen Officiers zu Lieben

Leipzig, am 7. Januar 1897.

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 6.

XXVIII. Jahrg.]

No. 2.

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzeile betragen 30 Pf.

Inhalt: Die Melodik der deutschen Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. (Fortsetzung.) — Biographisches: Ernestine Schumann-Heink. (Schluss.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Dresden (Schluss), Hamburg, Hannover (Fortsetzung) und Paris (Schluss). — Bericht aus Leipzig. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Opernaufführungen. — Aufgeführte Novitäten. — Musikalien- und Büchermarkt. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Nekrolog: Richard Pohl. Von Arthur Smolian. — Kritischer Anhang: Compositionen von Joachim Andersen, Carl Hoffmann, Moritz Vogel, Otto Walder, Werner Nölpp und Carl Zuschneid, sowie Urtext classischer Musikwerke. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die Melodik der deutschen Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

(Fortsetzung.)

Das von Runge eingeschlagene Verfahren bei der Wiedergabe der Melodien ist in mancher Beziehung neu. Zunächst hat derselbe die schwer lesbaren Formen der Originalnotirung (in Colmar Neumen der sogenannten deutschen oder gothischen Form, aber nicht derbe Nägel- und Hufeisenschrift, sondern hakenförmig gebogene Notenkörper ¶ an dünnen Stielen, in Donaueschingen derbe schief liegende Druckstriche ¶ ohne Stiele) durch die uns geläufigere Nota quadrata (römische Form ■ ■) ersetzt. Für die häufig vorkommenden beiden Arten der kurzen Trillern ähnlichen Verzierungen (Plica ascendens und descendens) hat er die Formen  und  gewählt. So präsentiren sich die alten Notirungen in einer der Jenaer Notirung (die eine kalligraphische Prachtleistung durchaus in Nota quadrata ist) ähnlichen Form, was die Vergleichung Beider sehr erleichtert. Ganz neu, aber gewiss praktisch, ist das von Runge angewendete Verfahren des Absetzens der Melodien nach Reimzeilen, „wie solches für den Druck von Gedichten allgemein üblich ist . . . Die durchaus nicht zu bestreitende Abhängigkeit des musikalischen Metrums von dem poetischen fordert eigentlich gebieterisch diese Art der Exegese ohne Worte“ (S. VII).

Dass die Notirung nicht nur der Colmarer, sondern ebenso der Jenaer und wohl aller sonst erhaltenen Minnesängerweisen nichts Anderes als Choralnotirung, Neumirung ist, wird hier wohl zum ersten Mal mit positiver Bestimmtheit behauptet; da Runge selbst in der Vorrede meinen Namen nennt, so kann ich es auch hier aussprechen, dass ich ihn in seiner unzweifelhaft richtigen Vermuthung der wahren Natur dieser Art der Melodiefixirung bestärkt habe, und, indem ich ihn auf die Bedeutung der Plica als Bestandtheil derselben aufmerksam machte, seine letzten Scrupel beseitigte.

Anstatt auf die Melodien der Colmarer Handschrift selbst hier sogleich näher einzugehen, welche ja nun Jedermann bequem zur Verfügung stehen, werde ich versuchen, die Bedeutung des von Runge vertretenen Princip der ausschliesslichen Ableitung der Rhythmik der Melodien aus dem Metrum der Dichtung, an einer Anzahl anderer, noch nicht so bequem zurechtgelegter Notirungen zu erweisen, nämlich den von Fr. H. v. d. Hagen den Melodien des Jenaer Codex angehängten

Melodien zu den Dichtungen Nithart's.

Da dieselben in dem ehemals Hagen selbst gehörenden Manuscripte zum grossen Theil nicht einmal die Verse durch Theilstriche abgrenzen, auch ohne Text den Dichtungen vorangestellt sind, so erscheinen sie ganz besonders geeignet, die Richtigkeit des endlich an den Tag gebrachten Princip darzuthun. Ich gestehe, dass ich selbst früher vor dem unheimlichen,

grotesken Aussehen dieser Notirungen zurückschreckte und nicht gewagt habe, ihnen näher zu treten. Erst durch Runge's kühnen Versuch, das Räthsel der Colmarer Notirungen zu lösen, ist mir dazu die Anregung geworden, und siehe da: die ungeheuerlich scheinenden Tonschlangen lösen sich in schmucke graziöse Gebilde auf.
(Fortsetzung folgt.)

Biographisches.

Ernestine Schumann-Heink.

(Schluss.)

Das hervorragende charakteristische Merkmal der Künstlerin ist die Vielseitigkeit, ja die Allseitigkeit ihres nachschaffenden Genies. Diese ergibt völlig congruente Werthe für den Gesang, wie für die Kunst der dramatischen Darstellung; auf beiden Seiten ist das Frau Schumann zu Gebote stehende Vermögen schier unerschöpflich. Sie trifft mit der gleichen Sicherheit das Tragische und Pathetische, das Idyllische und Elegische, wie das Humoristische und selbst Burleske. Stimme und Gebärde wirken immer gleichwerthig zusammen zur Schöpfung wahrster dramatischer Gestalten.

Schwer ist der Reiz und der Wohllaut dieser gewaltigen Stimme in Worten zu schildern. In dem enormen Umfange vom kleinen d bis zum zweigestrichenen h stehen Frau Schumann alle Töne in gleicher Schönheit zu Gebote. Alle Lagen sprechen in gleicher Vollendung an, der Uebergang der Register vollzieht sich unmerklich selbst für die feinst geübten Ohren. Die Scala der Dynamik vom leisesten Hauch bis zur vernichtenden Kraft versagt in keiner Höhenlage; ebenso gibt es keine Farbe der Modulation, die der Künstlerin fehlte. Die Krone gebührt den unvergleichlich schönen, wunderherrlichen Brusttönen, die in der grossen Scene zwischen Erda und dem Wanderer wie mächtige, tiefe Kirchenglocken ertönen. Und eben dieselben Töne in so ganz anderer Farbe waren es, die vor wenigen Jahren Meister Verdi's „Falstaff“ in Hamburg zum Siege führten.

Die Meister der Tonkunst bleiben aber, um einen Ausdruck Richard Wagner's anzuwenden, der Sängerin nicht in der Kehle stecken; sie dringen ihr zum Herzen und wirken von hier auf die Herzen der Hörer. Das Virtuose im Sinne Wagner's, wenn es gleich immer und überall vorhanden ist, geht völlig unter im Geiste des wahrhaft Künstlerischen, so wird das in der Sonderexistenz Unberechtigte zum Förderer der reinsten Wirkung, zu der ein Kunstwerk gelangen kann.

Mit den Tönen strömt der dichterische Gehalt in unlösbarer Einheit aus der tiefsten Seele der Künstlerin und stellt die dramatischen Charaktere in die schärfste Beleuchtung. Auch hier kommen Dionysos und Satyros zu gleichem Rechte. Das kaum Glaubliche wird zur Wahrheit, dass ein Weib mit der Kraft gleicher Ueberzeugung das Wesen der Erda und der Waltraute, der Ortrud und Carmen, des Orpheus zu erschöpfen vermag, und dabei als Hexe in „Hänsel und Gretel“, — ja als Fürst Orlofsky in der „Fledermaus“ Unübertreffliches bietet. Die genannten Charaktere sollen nur als Beispiele dienen; es würde zu weit führen, das gesammte Repertoire der Künstlerin zu schildern, aus dem ausser den erwähnten nur noch die Rollen der Klytämnestra, der El-

vira, des Sextus neben denen des Adriano, der Brangäne und der Magdalene hervorgehoben sein mögen.

Für die Vollendung der dramatischen Gestaltung, wie für die Verkörperung der dichterischen Ideen und für die Accentuirung der Sprache leistet Paul Schumann seiner Gattin in gemeinsamer Arbeit unschätzbare Dienste; unter seiner meisterhaften Anleitung wird jede Partie bis in das kleinste und unscheinbarste Detail ausgearbeitet.

Neben dem Dramatischen beherrscht Frau Schumann-Heink auch das rein Lyrische und Epische mit gleicher Sicherheit; dess sind ihre Triumphe in Oratorienconcerten und Liederabenden beredte Zeugen. Aus dem Vielen sei nur der Vortrag der „Allmacht“ von Schubert erwähnt; in der Wiedergabe dieses herrlichen Liedes erschliesst die Sängerin dem Hörer die Offenbarung einer ganzen Welt.

Im täglichen Leben würde Niemand in Frau Schumann die eben geschilderte grosse Künstlerin suchen. Das Bühnenleben ist ohne jeden Einfluss auf ihren Charakter geblieben; in Nichts verräth sie die unausgesetzt vom Beifall der Menge umrauschte Frau, der Ruhm hat es nicht vermocht, den thaufrischen Hauch der ursprünglichsten Natürlichkeit von ihrem Wesen zu nehmen. Unermüdlich sorgt sie als Mutter für das Wohl ihrer Kinder, das ihr über Allem steht; rastlos schafft sie in Küche und Keller, sorgt für Schrein und Schrank und bindet in ihrer Wohnung wonnigem Hausrath den Besucher zu behaglich säumender Rast. In ihrem reinen künstlerischen Sinne reicht sie den Collegen, wie den schaffenden strebenden jungen Künstlern zu jeder Zeit gern die hilfreiche Hand und tritt mit der ganzen unbeugsamen Energie ihres Wesens unbeirrt und muthig für Das ein, was sie als echt und wahr befunden hat.

An Ernestine Schumann-Heink zeigt sich das Falsche des Axioms der nothwendigen Trennung des Künstlers vom Menschen in vollster Schärfe. Aus der Einheit ihrer jeder Verehrung würdigen menschlichen und künstlerischen Eigenschaften saugt sie die Kraft, durch deren Bethätigung sie Tausende erhoben hat und in der Zukunft erbauen wird.

Der Name der grossen und wahren Künstlerin Ernestine Schumann-Heink gehört der Kunstgeschichte an und wird in ihr immer unvergessen sein.

Ludwig Franz.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Dresden.

„Odysseus' Heimkehr“. Musik-Tragödie in einem Vorspiel und drei Acten, Dichtung und Musik von A. Bungert.

(Schluss.)

Wer hätte wohl Bungert ein solches Musikdrama wie „Odysseus' Heimkehr“ zugetraut, da er doch, von einigen fast verschollenen symphonischen Dichtungen abgesehen, eigentlich nur „kleine Lieder erdacht hat“, welche infolge geschickter Reclame mit Bungert-Liederabenden (unerquicklichen Angedenkens) gefeierter Sängerinnen wie Lilli Lehmann und Lillian Sanderson im grossen Publicum sehr beliebt geworden sind? Wer staunte nicht, die Sache näher untersuchend, über die übermenschlich kühnen Absichten des Dichtercomponisten Bungert, gleich von vornherein so niederschmetternd wuchtig hervorzutreten mit einem in unver-

Leipzig, am 14. Januar 1897.

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 6.

XXVIII. Jahrg.]

No. 3.

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzeile betragen 30 Pf.

Inhalt: Die Melodik der deutschen Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. (Fortsetzung.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Hamburg (Schluss) und Hannover (Schluss). — Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Compositionen von P. Heise. — Briefkasten. — Anzeigen.

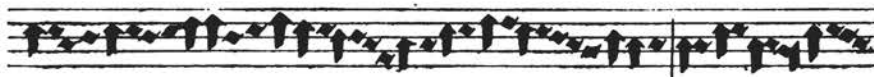
Die Melodik der deutschen Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

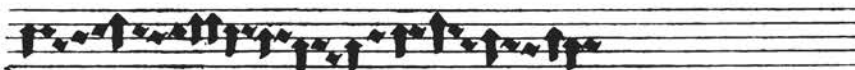
(Fortsetzung.)

Die Facsimilirung Einer dieser Melodien ist wohl die beste Einleitung für mein Beginnen (No. 121, Hagen IV, S. 851).

Am leichtesten ist die Ergänzung der fehlenden Schlüssel; wie nämlich nach wenigen Versuchen sich bald herausstellt, fehlt durchweg (in Hagen's Handschrift) der c-Schlüssel auf der zweiten Linie von oben (Tenorschlüssel). Auch die Unterlegung der Texte macht keine allzugrosse Schwierigkeit; denn die vergleichende Abzählung der Textsilben und der Notenköpfe erweist, dass fast gar keine Ligaturen vorkommen können, dass also die scheinbaren Ligaturen



Das Hasenjaid



Gewiss ist eine solche Notirung ohne untergelegten Text, ohne Schlüssel (!), ohne Theilstriche für die Verszeilen, eine ungegliederte, formlose Tonreihe, wenig einladend zu Entzifferungsversuchen. Der einzelne Theilstrich etwa in der Mitte verräth das Ende der Stollen, ist daher ein Repetitionszeichen. Aber selbst dieser Strich fehlt anderen Notirungen der Nithart-Handschrift, sodass man sogar errathen muss, wie viel von der Notirung des Anfangs zwei Mal gilt (für die beiden Stollen). Nur wenige Nummern haben durchweg Striche für die Reimgrenzen.

der Notirung keine sind. Die wenigen Stellen, wo die Ligaturen der Notirung wirklich als solche gelten, d. h. auf eine Silbe zwei oder mehr Töne kommen müssen, lassen sich mit fast widerspruchsvoller Gewissheit aus der Wiederkehr gleicher Melodietheile erweisen (oft bildet den Schluss des Abgesangs ein dritter Stollen, meist mit veränderter Schlusszeile). So bleibt denn schliesslich als einziges Problem die Lösung der Frage nach der rhythmischen Beschaffenheit der Melodien übrig, d. h. wir sind Nithart gegenüber ebenso weit, wie gegenüber der Jenauer, Colmarer und Donaueschinger Notirung der Singweisen.

Acceptiren wir Runge's Satz, dass die rhythmische Structur der Melodien aller Minnesängerweisen durchaus vom poetischen Metrum abhängig ist, so formulirt sich das Problem also weiter zu der Frage: „Welche verschiedenen rhythmischen Bildungen werden durch die verschiedenen Versformen des poetischen Metrums bedingt?“

Die Gestalt, in welcher die Nithart-Melodien uns überliefert sind, beweist, dass selbst die Vers-Theilstriche entbehrlich waren, dass also eine feste Norm für die rhythmische Messung der Töne je nach der Silbenzahl resp. der Zahl und Art der Versfüsse bestand, welche ein Missverstehen dieser gedrängten Neumirungen ausschloss.

Diese Norm kann keine andere gewesen sein, als die Annahme eines Maasses als des eigentlich normalen, gegenüber welchem alle anderen als leicht kenntliche Abweichungen erschienen und beim Lesen der Verse sofort erkannt wurden.

Dieses Normalmaass kann nur ein streng symmetrisch verlaufendes gewesen sein, da nur ein solches eine das musikalische Gefühl völlig befriedigende Darstellung in Notenwerthen ergibt. Da der regelmässige Wechsel von Hebung und Senkung der älteren deutschen Poesie unverkennbar eigenthümlich ist, und sowohl Folgen mehrerer Hebungen, als Folgen mehrerer Senkungen doch nur ausnahmsweise vorkommen, so kann es sich nur um Potenzirungen der Zweizahl in der Zusammenfügung zweisilbiger Versfüsse, und zwar Jamben oder Trochäen handeln.

Es ist längst von den Germanisten und Rhythmikern erkannt, dass der Kurzvers von vier Jamben oder Trochäen dieses gesuchte Grundmaass für die Messung der Verse ist. Manche glauben, daneben noch den jambischen bzw. trochäischen Sechsfüssler annehmen zu müssen; aber solche Annahme eines zweiten Grund-Schemas würde die ein für allemal ausreichende und verbindliche Deutung jedes vorkommenden Maasses unmöglich machen und vielmehr verschiedenartige Ableitungen zulassen, was angesichts der Nithart-Notirungen schlechterdings nicht angeht und auch für die Jenaer und Colmarer Notirungen Scrupel in Menge übrig lassen würde. Ich muss daher diese Annahme ablehnen und den Sechsfüssler zu den durch Contractionen verkürzten Ganzversen oder Langzeilen rechnen, die aus zwei oder gar drei vierfüssigen Halbversen zusammengesetzt, also eigentlich acht- bzw. zwölffüssig, sind. Bevor ich zur Darstellung der möglichen Formen der Verkürzung des Vierfüsslers durch Contractionen einer schweren Zeit mit der nächstfolgenden leichten übergehe, muss ich noch vorausschicken, dass ich Unterbrechungen der schlichten Folge gleicher Versfüsse (Jamben oder Trochäen) durch unmittelbare Aufeinanderfolge zweier schweren oder zweier leichten Silben innerhalb des einzelnen Halbverses dabei ausser Acht lasse, weil die Notirungen Abweichungen dieser Art als zufällige behandeln, auf welche die Melodieaufzeichnung nicht Rücksicht nimmt; denn oft bringt eine spätere Strophe Eine dieser beiden Arten von Abweichungen, wo die Erste das Metrum glatt verlaufend zeigte, oder umgekehrt. Ist die Melodie nur für eine Strophe notirt, so schliesst sich die Notirung deren Silbenzahl an; der Sänger aber musste wissen, wie er gegenüber der vermehrten oder verminderten Silbenzahl der folgenden Strophen sich zu verhalten hatte (d. h. er musste entweder einen Ton repe-

tiren, vielleicht auch einen Zwischenton einschieben, eventuell eine Ligatur auflösen oder umgekehrt aus zwei Tönen der ersten Notirung eine Ligatur machen). Dagegen ergeben aber alle Verkürzungen des Verses durch Verringerung der Zahl der Versfüsse Veränderungen des Rhythmus, welche für unser Problem von ausschlaggebender Bedeutung sind.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Hamburg, December.

(Schluss.)

In der Kammermusik haben die Künstler den gewohnten Fleiss an den Tag gelegt. Die Quartettvereinigung Zajic-Schlöming-Löwenberg-Gowa veranstaltete zwei Soiréen und beschäftigte sich, in der Ausführung das Beste gebend, mit Quartetten von Haydn (Gdur, Op. 64), Mozart (Ddur, No. 7), Beethoven (Op. 127) und Brahms (Bdur, Op. 67) und, unter der Mitwirkung des Violaspielers Heinr. Brandt, mit Quintetten von Mozart (Gmoll) und Dvořák (Esdur, Op. 97). Hoffentlich haben die Herren für ihre nächsten Abende verschiedenes Neues in Vorbereitung, das der Feder weniger bekannter Componisten entstammt. — Denselben Wunsch bezüglich der Novitäten hegen wir für die kommenden kammermusikalischen Aufführungen der Philharmoniker, deren beiden ersten Programme Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, die Dmoll-Sonate für Clavier und Violine (Op. 121) von Schumann und das Esdur-Claviertrio mit Horn von Brahms enthielt, Werke also, die sich jeder Musikfreund längst zu Eigen gemacht hat. Nur nicht immer Dasselbe! Von befähigten Künstlern, der Londoner Pianistin Margarete Wild, Prof. Barth und dem Hornisten Brachhold vorgetragen, kamen die Sonate und das Trio gut zur Geltung, aber die Streichstücke litten in der Wirkung erheblichen Schaden, weil das neugebildete Philharmonische Streichquartett an der zweiten Geige und am Violoncell unzureichend besetzt ist. — Sehr genussreich war die Triomatinée von Max Pauer, Florian Zajic und Heinrich Grünfeld. Die sieghafte Meisterschaft in allem Technischen, über welche die Mitglieder dieses Terzetts disponiren, die edle Art ihrer Auffassung und ihres Vortrags liessen Beethoven's Bdur, Op. 97, Volkmann's Bmoll, Op. 5, und Raff's Gdur, Op. 112, auf das Allerschönste gelingen. — August Krüss, Jul. Levin und Albert Gowa hatten für ihre erste Soirée, ausser Beethoven's Sonate für Clavier und Violine, Op. 12, No. 3, zwei interessante Claviertrios ausgewählt, das in Gmoll, Op. 17, von Clara Schumann und das in Dmoll, Op. 82, von dem Russen Arensky. Das Interesse für das erstere Werk begründete sich mehr auf das Gedenken an die heimgegangene Schöpferin desselben, von welchem man beim Zuhören in Anspruch genommen wurde, als auf den nicht bedeutenden, wenn auch mit grosser Tüchtigkeit zusammengestellten Inhalt der Composition. Den meisten Reiz besitzt hinsichtlich der Gedanken das Finale mit seinem lebendigen Motiv am Anfang und das niedliche Bdur-Scherzo. Arensky's Trio hat den grösseren Werth in seinen beiden letzten Sätzen, einem innig beseelten Adagio und einem manchen Zug selbständiger Erfindung enthaltenden Finale. Im ersten Allegro und im Scherzo findet sich wohl ebenfalls ein auf Gutes hinzielender künstlerischer Geist, aber an Ernst und Kern stehen diese Stücke doch zurück. Die Executirung durch den Pianisten und seine Streichgenossen war eine präzise und gut gerundete.

Das letzte Capitel des Referats handelt von Concerten auswärtiger Künstler. Eine mit angenehm klingendem Organ versehene Altistin, Anna Huber, über deren Woher wir in Ermangelung eigenen Wissens keine Mittheilung machen können, sang eine lange Reihe von Liedern. Es klang recht hübsch, was die junge Dame zum Besten gab, aber tiefer berührt haben ihre Vorträge nicht, und schliesslich wurde

Leipzig, am 21. Januar 1897.

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.

XXVIII. Jahrg.]

No. 4.

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzelle betragen 30 Pf.

Inhalt: Die Melodik der deutschen Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. (Fortsetzung.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Breslau, Frankfurt a. M., Wien und Wiesbaden. — Bericht aus Leipzig. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Opernaufführungen. — Aufgeführte Novitäten. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Compositionen von Fritz Rüde und René Lenormand. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die Melodik der deutschen Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

(Fortsetzung.)

Der Auftakt nächst höherer Ordnung scheint der Metrik der Minnesänger fremd zu sein, d. h. der jambische (trochäische) Vierfüßler scheint durchweg in der Form zu Grunde zu liegen, welche der schweren Silbe des ersten und dritten Fusses stärkeres Gewicht gibt, als der des zweiten und vierten:

— — — — — und — — — — —

d. h. wenn wir das Metrum in musikalischen Notenwerthen darstellen und für den Werth einer Silbe das Viertel setzen (mit der Reserve, dass wir statt gleicher Werthe auch ungleiche nehmen könnten, nämlich für die schwere Zeit eine doppelt so lange Note, statt $\frac{1}{4}$ also $\frac{1}{2}$ oder $\frac{3}{4}$), so erscheint das Grundschemata als einfach auftaktiger oder auftaktloser Viervierteltakt:

a) $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — oder b) $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ —

Die erregteren (diastaltischen) Formen:

$\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — und
 $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ —

scheinen also zu fehlen; eine Frage, die ich zur Vermeidung weiterer Complicationen meiner Darstellung als zu bejahend annehmen will. Wer dieser Ansicht nicht ist, wird aus der gegentheiligen Annahme die weiteren Consequenzen selbst zu ziehen wissen.

Der vollständige achtsilbige Vers ist fortgesetzt wohl kaum zu finden, im Wechsel mit verkürzten Maassen aber in beiden Formen sehr häufig.

Die Frage, ob die abschliessende Länge der durch Contractionen verkürzten Maasse durch eine ausgehaltene lange Note wiederzugeben ist, oder ob man statt deren eine Pause einzuführen hat ($\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{2}$), lasse ich als musikalisch irrelevant auf sich beruhen. So ergeben sich durch allmähliches Vorrücken der Contraction vom Ende nach dem Anfange des Verses die unten folgenden kürzeren Versarten. Dabei nehme ich die Tradition der deutschen Metriker als richtig an, dass der (durch Contraction entstandene) weibliche Reim für beide Silben schwere Zeiten des Schemas fordert:

$\frac{1}{4}$ — oder $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ —

glaube aber, dass die Binnen-Kürzen der mindersilbigen Verse ihre Einzeitigkeit behalten müssen, und dafür die Längen auf drei Zeiten anwachsen:

$\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ —

sodass die Messung $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{4}$ — nur berechtigt ist, wenn der Dichter schwere Silben häuft, z. B.: Herr, zeig mir. Dass nur die den Iktus tragenden (in höherer

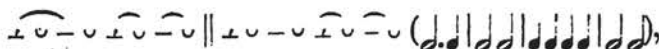
Ordnung schweren) Silben solcher weiteren Dehnung fähig sind, ist einleuchtend. In Fällen wie „*ergezzen der leide*“ (No. 19) ist wohl die Deutung

u u u — u u u —

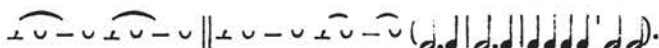
nöthig, d. h. in Noten

 (anstatt: 

da nur dieser Rhythmus für alle Strophen durchführbar bleibt; es wäre das also Zerlegung des Vierfüßlers in zwei Zweifüßler mit weiblichen Endungen. Wo zwei Halbverse ohne Reimeäsur zu einer Langzeile verbunden werden, überbrücke ich die Verbindungsstelle durch gleiche Messung wie innerhalb des Halbverses, lese also z. B. „*die gevriet sind vor sendem leide*“ (No. 76), nicht

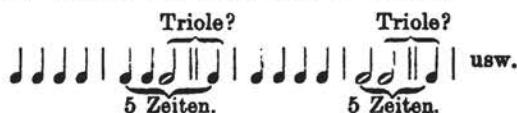


was nur correct wäre, wenn *vriet* ein Reim wäre, sondern:



Umgekehrt verkürze ich den Auftakt, wo das Metrum über die Halbvers- und Langversgrenze glatt weiter geht, um der vorausgehenden schweren Endsilbe im Notenbilde eine wenn auch geringe Dehnung zu geben:

 usw., anstatt:



Der lebendige Vortrag wird zwar in den Formen, die mit einer nur einzeitigen schweren Reimsilbe enden, dieser immer annähernd die Dehnung zur Zweizeitigkeit geben und auch den anschliessenden Auftakt nicht so kurz nehmen, wie die Notirung als Achtel bedingt; aber das Notenbild scheut diese allzu genaue Darlegung der Reimgliederung. Das Auge verlangt die strenge Symmetrie, um den Aufbau leichter zu verstehen; die für einen wohlverständlichen Vortrag erforderliche Modification der strengen Taktordnung ergibt sich dann ganz von selbst.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Breslau, Ende December.

In den fünf Orchestervereins-Concerten, welche seit meinem letzten Briefe stattgefunden haben, war die zweimalige Aufführung von Richard Strauss' Tondichtung „*Tod und Verklärung*“ das bemerkenswertheste Ereigniss. Die ebenso schwierige als bedeutende, mit zwingender Gewalt in die Stimmungen, welche das zu Grunde gelegte Gedicht anregt, versetzende Composition erfuhr unter Maszkowski's verständnissinniger und begeisternder Leitung eine wunderschön ausgearbeitete, sorgfältigst abgetönte Darstellung, von Seiten der tonangebenden Kritik einmüthige Anerkennung und vom grössten Theile der Zuhörerschaft eine Aufnahme, aus der, wenn auch noch nicht vollstes Verständniss, so doch lebhaftes Interesse und grosse Hochachtung sprachen. Leicht ist es nicht geworden, und mehrerer Anläufe in einem Zeitraum von acht Jahren hat es bedurft, um Strauss

zu dem Ansehen als genialsten unter den jungen Componisten zu bringen. Als ich im Jahre 1888 zum ersten Male mit seiner Clavier-Violinsonate Esdur im Tonkünstlervereine für ihn eintrat, stand ich so ziemlich allein mit meinem Glauben an sein grosses productives Talent. Auch zwei Aufführungen seiner symphonischen Suite „*Aus Italien*“, 1889 unter Bruch, 1893 unter Maszkowski, sowie der Symphonie Fmoll 1891 unter dem Letztgenannten, warben ihm noch wenig Anhänger. Erst die im März d. J. zwei Mal aufgeführte Humoreske „*Till Eulenspiegel's lustige Streiche*“ errang ihm mit ihrem musikalischen Witze, ihrer geistreichen Factur und mit dem entzückenden Orchesterklange einen vollständigen Sieg, der bewirkte, dass man seiner Tondichtung „*Tod und Verklärung*“ voller Spannung und Respect entgegenkam und zu ihrer Aufnahme günstig vorbereitet war. Nun kann der für Richard Strauss eingenommene Leiter des Orchestervereins wagen, mit dem Import der Schöpfungen dieses jungen Meisters fortzufahren, ohne dass er zu befürchten braucht, auf Gleichgiltigkeit oder verbissenen Widerstand zu stossen.

Ganz anders als zu Strauss verhält sich Maszkowski zu Anton Bruckner. Er hat ihn fast ganz gemieden, nur einmal im Jahre 1893 einen Symphoniesatz von ihm, das Adagio aus der siebenten, gebracht und jetzt nach seinem Tode es als Ehrenpflicht angesehen, seiner durch eine Aufführung einer Symphonie zu gedenken. Er wählte zu diesem löblichen Zwecke die vierte, Romantische Symphonie, brachte es aber schliesslich nicht über sein künstlerisches Herz, das ganze Werk zu geben, sondern er begnügte sich mit der Vorführung des ersten Satzes. Ich kann nicht aus eigener Kenntniss eine Meinung über die weggelassenen Sätze abgeben und nicht wissen, ob es durchaus geboten war, dieselben zu streichen — andere hervorragende Dirigenten, wie Hans Richter und Arthur Nikisch, sowie Ihr Wiener Mitarbeiter treten begeistert für Bruckner ein, und Ihr Frankfurter Briefschreiber hält gerade die Mittelsätze der vierten Symphonie für die besten, — aber das meine ich, wenn man einem Musiker, der acht grosse Symphonien geschaffen hat, bei seinem Ableben eine Ehrung erweisen wollte, so dürfte man nicht einen grossen Zuhörerkreis in der Weise von des verstorbenen Künstlers Individualität Kunde geben, dass man ihm nur einen Theil von einem seiner Werke zu hören gab, denn damit sagt man: die anderen drei Theile sind derartig minderwerthig, dass ich es nicht wagen kann, sie euch vorzuführen. Zweifellos hat Maszkowski mit seinem Thun nur seiner künstlerischen Ueberzeugung Folge geleistet, da es ihm aber unmöglich war, die ganze Symphonie vorzuführen, so musste er, meinem Gefühle nach, ganz davon Abstand nehmen, seinem Publicum Etwas von einem Componisten mitzutheilen, dem er die Anerkennung, etwas Rechtes und Ganzes geschaffen zu haben, nicht zollen kann. Mich hat der erste Satz der Romantischen Symphonie Bruckner's mit seinem waldstimmungsvollen Anfange sofort gefesselt und auch bis zum Ende interessirt, freilich nicht befriedigt. Das unvermuthete Abbrechen weckte das Verlangen, weiter zu hören, um doch zu erfahren, was nach der Exposition nun eigentlich kommt, wie die ersten Gedanken weitergesponnen werden. Vielleicht wäre man enttäuscht worden; aber der Wissensdrang hätte doch Befriedigung gefunden. Einen Eindruck, nach dem man sagen musste: von der Geschichte will ich Nichts weiter hören, hatte man von dem ersten Satze nicht empfangen.

Die aufgeführten älteren und bekannten Orchesterwerke, unter denen sich auch die C-moll-Symphonie von Brahms, ein Liebling Maszkowski's, befand, kann ich übergehen und mich der Besprechung der zu Gaste gekommenen Solisten zuwenden. Des grössten äusseren Erfolges, eines enthusiastischen Beifalles von seltener Stärke, hatte sich die auch hier sehr beliebte Frau Teresa Carreno zu erfreuen. Sie kam diesmal zu einem exklusiven Beethoven-Abende (16. December) und spielte mit ihrer vielgerühmten glänzenden Technik und temperamentvollen Verve das Esdur-Concert, die Sonata appassionata und als Zugabe mit viel Grazie und zartem Tone das Fdur-Andante. Bei Abweichungen in Kleinigkeiten, wie z. B. der Ausführung der Triller, einer sehr strittigen Sache, will ich mich nicht aufhalten und nur erwähnen, dass der zweite Satz der Sonate nicht in dem langsamen Tempo begonnen wurde, das der im Thema herrschenden tiefen Niedergeschlagenheit entspricht, dass es der Künstlerin nicht gelang, sich und die Hörer in die dem leidenschaftlichen Stürmen des ersten Satzes folgende lethargische Ruhe zu versetzen, und dass mithin dieser zweite Sonatensatz gleich-

Leipzig, am 28. Januar 1897.

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.

XXVIII. Jahrg.]

No. 5.

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzeile betragen 80 Pf.

Inhalt: Die Melodik der deutschen Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. (Schluss.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Breslau (Fortsetzung) und Frankfurt a. M. (Schluss). — Berichte aus Leipzig. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Aufgeführte Novitäten. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Compositionen von Ewald Strässer, sowie Chorbearbeitung neun geistlicher Lieder von J. S. Bach durch F. Gustav Jansen. — Briefkasten. — Anzeigen.

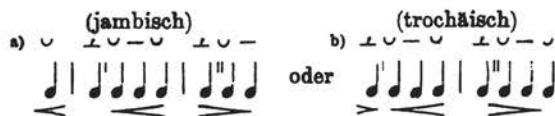
Die Melodik der deutschen Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

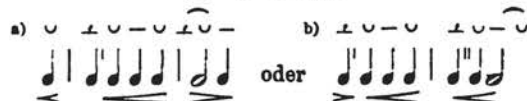
(Schluss.)

Uebersicht der möglichen Halbvers-Formen.

1. Normalvers (8-silbig).



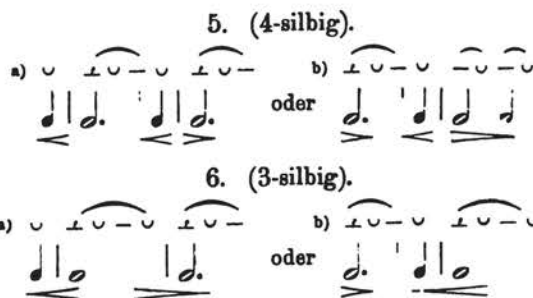
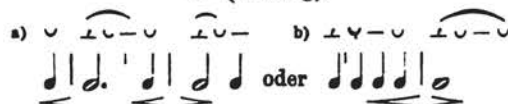
2. (7-silbig).



3. (6-silbig).



4. (5-silbig).



Es ist leicht zu ersehen, dass in diesem Schema die jambische (auftaktige) Form jedesmal in enger verwandtschaftlicher Beziehung zu der trochäischen (auftaktlosen) der nächstfolgenden Nummer steht (1a [jambisch 8-silbig] zu 2b [trochäisch 7-silbig], ebenso 2a [jambisch 7-silbig] zu 3b [trochäisch 6-silbig] u. s. w.), dass dagegen die Verse gleicher Silbenzahl einander fremder sind (1a: 1b, 2a: 2b u. s. w.). Sobald der Dichter zwischen jambischen (auftaktigen) und trochäischen (ohne Auftakt beginnenden) Versen wechselt, kommt jene Verwandtschaft zur Geltung, indem z. B. 3b, wenn ein jambischer Vers folgt, die Endung von 2a annimmt; allgemein ausgedrückt: die zweizeitige Endsilbe der Formen 2b, 3b, 5b wird auf eine Zeit (resp. $\frac{1}{2}$, s. oben) verkürzt, sobald eine auftaktige (jambische) Bildung folgt, die vierzeitige Schlusssilbe von 4b und 6b wird unter denselben Umständen dreizeitig; umgekehrt wächst die einzeitige Schlusssilbe von 1a, 2a und 4a auf die doppelte Dauer, wird zweizeitig, sobald ein trochäischer Vers folgt, und unter gleichen Verhältnissen

wird die dreizeitige Schlusslänge von 3a, 5a und 6a vierzeitig.

Durch die Combination der entwickelten zweimal sechs möglichen rhythmischen Gestaltungen des achtzeitigen Halbverses ergeben sich nun alle mehr als achtsilbigen Verse von dem vollständigen sechszehnsilbigen bis herunter zum neunsilbigen. Verse von mehr als sechzehn Silben (welche bei den Minnesängern besonders als abschliessende Langzeilen gar nicht selten sind) müssen in drei Kurzverse zerlegt werden; wie das zu geschehen hat, ist in der Regel durch den Dichter klar vorgezeichnet. Verse von weniger als neun Silben werden nur dann als zusammengesetzt aus zwei Halbversen betrachtet werden müssen, wenn eine Reimgliederung zwingend auf die Zerlegung hinweist. Anstatt auch die Combinationen der Halbverse am todtten Schema aufzuweisen, gebe ich nun Nithart's Melodien nebst dem zugehörigen Texte (s. die gestochene Musikbeilage) und bezeichne mit Zahlen und Buchstaben die einzelnen Halbverse entsprechend dem oben entwickelten Schema; auch füge ich allen Schlussnoten, deren Dauerwerth durch Wechsel des Metrums verlängert oder verkürzt wird, ein * bei. Von der Frage, ob alle die in der Gestalt der Punctnote gegebenen Noten der Handschrift als Pliken zu deuten sind, sehe ich ab*); eine Entscheidung darüber ist ohne genaue Prüfung der Handschrift selbst nicht möglich. Doch ist allem Anscheine nach als Grundzeichen der Notirung die Virga (in der Form des Nagels) angewendet.

Das befriedigende Resultat der Anwendung der hiermit aufgestellten Gesetze ist wohl einstweilen ein schwerwiegender Beweis für die Richtigkeit der Aufstellung, welche aber trotzdem schwerlich ohne weiteres von den deutschen Metrikern acceptirt werden wird. Immerhin ist zu hoffen, dass wir durch Anregung einer Controverse der endlichen Lösung dieser Fragen näher kommen werden.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Breslau, Ende December.

(Fortsetzung.)

An Einem der Kammermusikabende des Orchester-Vereins hörten wir Dvořák's neues Streichquartett Op. 105 (Asdur), von dessen vier Sätzen, wie auch Ihr Leipziger Gewährsmann sagte, nur der zweite, ein in Schubert'scher Melodik blühender Ländler, wirklich entzückend ist, während die anderen drei, denen man oft die freilich sehr geschickte Arbeit, denn Dvořák ist ein ausgezeichnete Contrapunctiker, anmerkt, nicht andauernd interessieren. Von Solisten wirkten an den Kammermusikabenden mit: Robert Hausmann, der Schumann's Stücke im Volkston Op. 102 und desselben Tondichters „Abendlied“ (als Zugabe) meisterhaft spielte und sich bei der Ausführung des Beethoven'schen Streichtrios Op. 9, No. 3, C-moll, sowie bei dem Schubert'schen Streichquintett in C-dur wie ein echter feinsinniger Künstler betheiligte;

*) Fr. M. Böhme's Uebertragung von vier der Nithart-Melodien (Gesch. des Tanzes in Deutschland II, No. 1—4) versuchte, den Rhythmus aus der Gestalt der Noten zu bestimmen, wobei sich aber an allen Ecken und Enden Widersprüche herausstellten, die nur durch willkürliche Aenderungen zu beseitigen waren (vgl. dazu Runge's Einleitung S. XIII—XIV).

ferner Arthur Friedheim, der Chopin's H-moll-Sonate, auch willkürlich im Tempo, Liszt's Ballade und den Clavierpart in Brahms' G-moll-Quartett Op. 25, diesen sehr solid spielte, und Fr. Emma Plüddemann, unsere heimische Sopranistin, welche Lieder von Mozart, Loewe, Brahms, Schaeffer, Plüddemann und Flügel sang. Die Streichquartette No. 10, D-dur, von Mozart und Op. 59, No. 2, E-moll, von Beethoven gaben dem ständigen Quartette, den HH. Himmelstoss, Schnelle, Obsner und Melzer, Gelegenheit, ihre feinsinnige Auffassung und ihr innig verschmolzenes Zusammenspiel zu zeigen.

Mit einem neuen Chorwerke hat uns wieder der Flügel'sche Gesangsverein, der seit einer Reihe von Jahren, unentmuthigt durch regelmässige, beträchtliche Deficits, seinem Zwecke, neue oder selten aufgeführte Chorwerke einzuführen, treu bleibt, dem wir u. A. zwei Aufführungen des Tinel'schen „Franciscus“ verdanken, bekannt gemacht. Sein diesjähriges Concert widmete er dem „Krösus“ des Stettiner Musikdirectors Prof. Dr. C. Ad. Lorenz, einem Werke, das in den Chören Wirkames und Glänzendes enthält, in den Solopartien nicht durchweg fesselt, und das infolge fehlerhafter Textanlage gegen den Schluss hin ermüdet. Es errang trotz guter Wiedergabe nur einen Achtungserfolg. Die Chöre wurden wie immer von diesem wohldisciplinirten Vereine exact, tönlich, mit sorgfältig gefeilterm Ausdrucke, kurzum tadellos gesungen. Den Titelhelden vertrat mit bestem Gelingen der Baritonist Hungar aus Leipzig, die Sopranpartie Fr. Plüddemann, die Altst. Fr. Bernhardt, die Tenorsoli Ernst Hellriegel, die Basssoli Professor Kühn von hier.

Aus mehrjähriger Zurückgezogenheit hat sich wieder der Breslauer Tonkünstler-Verein in die Oeffentlichkeit gewagt. Den Ersten der geplanten vier Musikabende widmete er ausschliesslich Joachim Raff, von dessen Werken der gediegene Pianist Bruno Kuron Fantasia, Fuga und Marcia aus der D-moll-Suite Op. 91 spielte, die als Sängerin und Gesanglehrerin sehr beliebte Frau Auguste Riemenschneider zwei Lieder, „Sei still“ und „Loreley“, sang, der Letzteren Schülerinnenchor drei Frauenchöre, „Nun ist der Tag geschieden“, „Wo still ein Herz in Liebe glüht“ und „Frühling auf dem Lande“, vortrug und Mitglieder der Breslauer Concertcapelle das Octett für Streichinstrumente spielten. Die Aufstellung des Programms verrieth die leitende Hand des gegenwärtigen ersten Vorsitzenden, des Capellmeisters Georg Riemenschneider, der auch in seinen Orchesterconcerten so viel als möglich Raff'sche Werke aufführt. So rühmlich sein Bestreben ist, den von ihm hochgeschätzten Meister im Gedächtnisse der Lebenden zu erhalten, so dürfte all sein Eifer und seine Beharrlichkeit doch nicht im Stande sein, von Raff das Schicksal abzuwenden, das allen Epigonen beschieden ist: dass sie allmählig vergessen werden. Den grössten Theil der Raff'schen Compositionen hat dieses Schicksal schon ereilt: seine Wald-, seine „Lenoren“-Symphonie werden in Concerten ersten Ranges nur selten noch gespielt, und hört man sie, für die man vor 20 Jahren in Feuer und Flamme gerieth, heute wieder, so merkt man, wie sich das Interesse für sie abgekühlt hat. Die vielleicht stärkste Lebenskraft wohnt noch der Clavier-Violin-Sonate in E-moll inne, die man nächst den Brahms'schen als das schönste in der Zeit nach Beethoven geschaffene Werk ihrer Gattung bezeichnen darf. Die einst so viel gespielten Kammermusikwerke Raff's sind fast ganz von den Programmen verschwunden, selten wird noch Eines seiner Lieder gesungen, manches Clavierstück leistet noch beim Unterricht zur Entwicklung der Technik und des eleganten Vortrages gute Dienste. Es fehlte Raff zu seiner ausserordentlichen Geschicklichkeit im Tonsatz, zu seiner Formgewandtheit und seiner blendenden Instrumentirungskunst die Tiefe der Gedanken und der Empfindung, welche doch im letzten Grunde der Boden sind, auf dem Unsterbliches erwächst.

Loewe's hundersten Geburtstag, dem die hiesigen grossen Tageszeitungen biographische Artikel widmeten, beging der Bohn'sche Gesangsverein am nämlichen Tage (30. Nov.) dadurch, dass er sein 65. Historisches Concert zu einem exklusiven Loewe-Abend gestaltete. Das Programm enthielt ausser dem ständigen einleitenden Vortrage des Professors Bohn einzelne Stücke aus den Oratorien „Die sieben Schläfer“ und „Johann Huss“, aus den „Festzeiten“, aus der Oper „Malekathel“, ein- und mehrstimmige Gesänge und Balladen. Der Abend war historisch interessant, bestätigte freilich auch, dass der junge Loewe nicht Unrecht that, der Alles,

Sangweisen zu Nitharts Liedern in Hagens Handschrift.

1

Nº 1. „Der swarze dorn“.

Der swar-ze dorn ist wor-den wiz, nu hat der mei-e si-nen vix ge-le-get an den an-ger. Der mei-e hat die
Ver-gan-gen ist der kal-te sne, man stht hiur a-ber al-so e-diu lieh-ten blue-mel swan-ger.

welt gar schon be-sez-zet mit manger-han-de bluomen fin; vro-lich sin-gent vo-ge-lin: ir leids sint sie er-gez-zet.

Nº 4. Der stamph.

Wol dir lie-be su-mer-zit, sae-lik si din wer-de bluot, die der lie-be mei-e hat so wun-nik-li-chen bracht!
Swor zu vröu-den hab ge-dacht, der si vro und wol-ge-muot! veld und ou-we, heid' und an-ger wun-nik-li-chen lit!

(A. Stollen) 2b

Dahört mander voglin sank, diu noch hiur je warn gewig'n; des sol dem mei-en sin genig'n, daz er uns den un-gewuogen win-ter gar ver-druck.

Nº 6. Die zerizzen hube.

Mei hat wun-nik-lich ent-sprossen berg und tal, dar-zuo die grue-ne hei-de, da man brach der
liegt das veld mit touw be-gos-zen, al-ler cre-a-tur ist nie-mer lei-de, schon ge-zie-ret

I. II. 1b 2b 3b 4b 5b

vi-ol un-ge-zalt. Des walt. Man siht gein der sun-ne gle-aten niu-we bluet uf-drin-gen; o-ben in des
steht der grue-ne walt.

wal-des e-sten hoert man vog-lin sin-gen. Ein ieg-lich dier hat vröuden lank: Des hab der wun-ne-bern-de mei-e dank!

Nº 8. Der wild stier.

Wintr, nu ist din zit gar ver-lorn, sit mit zorn mei-e uf dir lit; Man-gen sue-zen schal hoert man sin-gen
Der hat dir ze nit uz-er-korn un-ver-lorn bluomen breit und wit! diu wil uf das wal ir hol-den brin-gen,

I. II. 1b 2b 3b 4b 5b

und er-klin-gen von der nah-te-gal, Sie wil uns ab'r ein niu-we wi-se ma-chen; ir be-toern mag man hoern
sit sich rin-gen muoz des ri-fen val.

in den gruenen sta-chen: Da wil si dem winder sin ge-swinder gar ver-swa-chen; bi der schon ir ge-doen ist hei und wit!

Nº 11. Nithart im vaz.

Wie wil-ko-men, mei-en-schin! wer möcht uns er-gez-zen din? wan du kanst ver-swen-den pin; das
win-der ist so lang hie g'leg'n uf dem veld und in den wegn: wil-lik-lich gab er den seg'n, da

1b 2b 3b 4b 5b

sagt uns di-sin diet. Der Nu wil du die hei-de a-ber ern, und wilt klei-niu
er von hin-nen schiet.

vo-ge-lin die sue-ze stim-me lern, daz sie bald in dem walt ir sue-zen sank ge-mern!

Nº 12. Der brem.

Win-der, wie ist nu din kraft wor-den gar un-sie-ge-haft, sit der mei-e si-nen schaft hat uf dir ver-sto-chen!
Vor den wel-den uf dem plan siht man wun-nik-li-chen stan lieh-tiu blue-mel wol-ge-tan, der han ich ge-bro-chen

1b 2b 3b 4b 5b

durch ein wan-der gar be-sunder. Sol-ches kun-der ich ver-nam: Man und frouwen, ir solt schouwen in der ou-wen a-ne scham,
wie des lieh-ten mei-en schar stat be-kleit in pur-per var; jun-gen meid, des ne-met war: bli-bet un-ver-spro-chen!

Anm. Die Melodie der 3 ersten Zellen (bis „schaft“) ist eine Terz höher notiert (aber wie sämtliche Melodien ohne Schlüssel). Vielleicht liegt aber nur ein Versehen Hagens vor (vgl. S. Stollen).

No 15. Der dornstein.

Nu hät der mei - e wun-nik-lich be-schoe-net berg und tal, u - ber - al siht man bluomen a - ne zal; we-nig vo-gel
 Dar-ruo- stet der walt mit loub be-kroe-net, diu nah-te-gal ir sue-sen schal sin-get lu-te, das ir gal nie so wun-nik-
 hat diu wal, daz er den mei-en mit ge-san-ge e-ret. Swie der win-ter hat die hei-de tru-rik-lich ge-stel-let,
 lich er-hal: er-si-tu-sent stun-de noch ge-me-ret.
 daz sie was gar un-ge-stalt- su-mer hat nu sin ge-walt, der im ver-galt sin lon-bes spalt, daz er ab den bou-men schalt,
 (vgl. Stollen.) (77)
 das sie man-ger grue-ner walt en-galt do was ein tell ze balt: nu hat sich diu vröu-de ab-her-wid-ge-sel-let.
 NB: statt c hat hier die Handschrift c d c A (drei Noten zu viel, doppelt gelesen).

No 16. Der viol.

Ur-loup hat der win-der rif und ouch der kal-te sne; uns kumt ein su-mer lin-der, man al-het an-ger an-de kle gar su-mer-lich be-
 ri-ter und ir vrouwen, ir wült uf des mei-en plan den er-sten vi-ol schou-wen: der ist wünnik-lich ge-tan, diu zit hatsich ge-
 stel-let. Ir sel-let. Ir silt den su-mer grue-sen und al sin in-ge-sin-de; er kan wol-swaere bue-sen und vert-da-her so lin-del So
 Stollen.
 wil ich uf des mei-en plan den er-sten vi-ol su-chen; Got geb, daz es mir wol-mues-gan-der zit wil ich ge-ru-hen, sit sie mir wol ge-fel-let!

No 17. Das seil.

Mei-en-sit a - ne nit vröu-den git wi-der strit, sin wi-der-ku-men kan uns al-len hei-fen! Durch das gras sint
 uf dem plan a - ne wan siht man stan wol-ge-tan lieh-tiu bru-niu blue-mel bi den gel-fen!
 (s. Stollen.)
 sie schoen uf-ge-drun-gen, und der walt ma-nik-falt, un-ge-zalt ist er-schalt, daz er wart mit dem nie bas ge-sun-gen!

No 19. Das krentzlein.

Vröutlich, wol-gemuoten kint! uns wil des suezen meien wint er-gez-en der lei-de, diu der vei-ge winter kalt uns hie-re hat ge-tan!
 Vröutlich, gein der lieben zit! uns gruonet schone wider-strit der walt und die hei-de; dik-ke liep-nach lei-de kumt: da gedenket an!
 Un-gemete machet alt, ho-hermuot kan jun-gen! des bin ich an ganzen vröuden wor-den balt: des hat mich diu lie-be, diu gu-te be-twungen!

No 21. Ein reie.

In ge-sach die hei-de nie baz ge-stalt an lieh-ter ou-gen-wei-de den grue-nen walt: bi den bei-den
 kle-sen wir den mei-en! Ir megd, ir sult iuch zwi-en, gein dir-re schoenen su-mer-zit, ir wol-ge-muo-ten lei-en!

No 28. Der tiseltasel.

(fast durchweg mit Plica ascendens auf den leichten Werten [1]; ich gebe die Plica durch "wieder")

So schoe-nen wir den mei-en nie ge-sa-hen, do uns die su-mer-zit be-gun-de na-hen; die boum den win-ter
 stun-den val: U - ber - al sint sie nlu-wes lou-bes ri-che wor-den; da-run-ter singt vrouw nah-te-gal.
 (77)

No 29. Ein wehsel.

„Der mei hat ma-nik her-ze hoch er-stel-get!“ sprach ein meit, „er hat es wol er-zel-get, was sin sue-ze wun-ne tuot,
 wan er klei-det swar-sen dorn in wi-se blnot. Al-les, daz der win-ter hat be-twun-gen, daz wil der mei nu jun-gen!“
 NB. Diese Note gilt nur, wenn der Vers Auftakt hat.

Nº 32. Der phaw oder sunglast.

8

1. Der su-nen glast awens' ab dem hi-mel schi-net, man siht schon ge-fi-net heid' anger; wi-sen
 2. Der mei-e wil uns win-ters kraft er-gez-zen, niu-wes loup an-sez-zen, es gruo-nent e-ste,
 3. Da-vür lob ich eins rei-nes wi-bes bil-de, diu macht min tru-ren wil-de; ir liep-lich, guet-lich

Fine *Da Capo al Fine.*

gruo-nent, al-liu tal.
 die e-wa-ren val. Heid', an-ger und ge-vil-de ge-klei-det stat mit niu-wer bluot:
 lach'n mir sanf-te tuot!

Anm. Der offenbar mit dem ersten und zweiten gleichlautende dritte Stollen ist in der Handschrift sehr fehlerhaft notiert nämlich so:

(fehlt)
 (zu viel)

Doch ist nicht ausgeschlossen, dass einige Noten hier korrekter sind als oben (Takt 1-37)

Nº 33. Der lin oder pflanz.

Ir schouwet an den len-zen guot, wie er diu walt be-klei-det hat grüne stat. Die wa-ren in dem kalten snow' er-bli-chen: das
 und der mei mit ri-cher bluot; berg und tal im

ha-bent uns die bluomen ab-ge-stri-chen; die wü-ze saf-tik woll-ten sin. Ei, sue-xer lust, der win-ter ist ent-wi-chen!

Nº 35. Der pfanne, ein wehsel.

Win-ter, dir ze lei-de grue-net schon der an-ger wit und auch die brei-te hei-de, die der lei-dig win-ter hat be-
 twun-gen und des ri-fen a-ne-hank: win-ter, a-ne di-nen dank die bluomen sind ent-sprun-gen.

Nº 37. Das rephuon, ein wehsel.

Toch-ter spin den rok-ken, und laz din rei-en und nim din su-mer-tok-ken gein die-sem mei-ent! Toch-ter-lin, wan
 es ist hiur ein swae-rez jar; las dir diu straf nicht wen-den sorn! Ja, han ich we-der weiz noch korn: toe-rin, das sag ich dir vür-war!

Nº 40. Der widerdries.

Der vil lie-ben su-mer-zit ma-nik her-ze wunnik-lich er-la-chet; swer den win-ter her in sen-den sor-gen was der sol nu an
 Schouwet, wie diu hei-de litt! mei-e wun-nik-li-chiu klei-der ma-chet; lieh-te bluomen drin-gent durch das grue-ne gras; nah-te-gal-ir

ho-hen vröu den ri-chen! Schouwet an den gruenen walt: der hat sich mit lou-be schon be-dek-ke; ri-che blue-te man-nik-falt,
 hü-gen laet dar-stri-chen.

vrü-htik saft uz gruenen swig er-wek-ke. Swie der win-ter truok dem su-mer gro-zen nit: der hat in ge-wal-tik-lich er-schrek-ke!

Nº 44. Der strit.

Wol-ge-zie-ret stet der plan von des mei-en gue-te, den uns hat der su-mer vür-ge-sant. Man Man siht bluomen
 siht wun-nik-li-chen stan ro-sen in der blue-te, die der kal-te win-ter hat ver-swant.

NB. MS 4 d. *(3. Stollen.)*

durch das gras uf-drin-gen, da-bi hoert man klei-niu vog-lin sin-gen. Der ich je mit tru-wen sank, diu mich hat be-
(4. unvollst. Stollen)

twun-gen, daz mir lei-der nie an ir ge-lank: und wuer mir ge-lun-gen, *NB.* so waern al min dien-ste wol er-kant!

NB. Nur für folgende Strophen.

Nº 45. Der sukübel.

Nie-man sol sin tru-ren tra-gen lan-ger, sit daz der un-ge-vuo-go sne zer-gat; daz Des ist ma-nik her-ze vröu-den-
 mugt ir schon-wen an den gruenen an-ger, der in man-ger-han-de blue-te stat.

ri-che es grue-net scho-ne berg und tal mit lieh-ten bluomen, die sten wunnik-li-che; der walt mit niu-wen lou-be scho-ne stat.

Nº 76. Diu salbe.

Der summer kumt mit ri-cher wat, berg und tal in grue-ne stat; ein teg-lich blue-mel hat sin blat, wei-den-lich an sich ge-lat, Man sieht lieh-te blumen art,
 leglichawig nach si-ner art. Win-ter, du muost an die fart und wirst onch lan-ger nicht ge-spärt!
 die ge-vri-et sint vor sen-dem lei-de; nu schou-wet an die wa-nik-li-chen hei-de, da der liebe mele ganz an der liechten bluomen glanz
 vueret manganthande fars; siht man da vil varwe spranz.

(8 Stellen)
 uf in primo

Nº 77. Der lobenspot.

Ich weiz einen za-gen, den wil ich vonschulden jagen, bi dem rei-en kinze tal der hat Otten leid gefan; er nam si bi dem stu-chen unt reiz ir us der hand den bal.
 3. Strophe
 Glt-e, du bist mir liep! Schou-wet an densel-ben diep-wier ir reiz den stuch en eben, der mit siden was beweben: kumt er mir noch nahen hiet, ja, muoz es gelten in sin leben!

Die zweite Strophe diene als Beweis, dass es bei meiner Art der Auflöser noch Probleme giebt, die sich in die Frage zusammenfassen lassen: „Wie ist die Notierung zu variieren, wenn die Silbenzahl sich vergrößert oder verkleinert, wenn ein Auftakt hinzukommt oder wegfällt?“ Die Antwort kann nicht willkürlich sein, sondern muss aus den beweiskräftigen Stellen geschöpft werden, wo mehrmalige Notierungen derselben Melodiestellen mit derartigen Abweichungen im Text vorkommen — ein Vorwurf für eine weitschichtige Untersuchung, welche ganz besonders sich auf die Jenaer Handschrift stützen müsste: da diese vielfach mehrere Strophen mit Notierung giebt. In der Colmarer Handschrift befindet das „Tagelied“ Peters von Reichenbach wertvolles Material für die Beantwortung.

Nº 78. Der stumme.

Der sumer kumt mit richem göden gein des liechten meien schin; Er ist mit sus-zem sangeschoner weh-ket, sin wunn'ist manikvalt; des win-ter kraft mit
 berg und tal das stat in vröuden: gar verswunden ist sin pin.
 vorchten ist er-shrekhet: Nu woluf vür den walt! Da sūt wir uns vröuden unter-win-den: Wir vin-den die bluomen, die sint wunnlich ge-stalt!
 N. m. 3 mal A

Nº 88. Das vogelhus.

Sie je-hent, daz der win-ter kae-me nie bi si-ner zit so shar-pfer noch so swin-der: Noch
 Sie ist widr mich zu stren-ge, Got ir un-ge-na-de nie-mer gar an mir ver-hen-ge
 kla-ge ich min vrou-we, diu ist her-ti-lich ge-muot! Ich han mi-nu jar ir ge-die-net a-ne ma-ze:
 nach ir wil-len ü-ber mich-sie ist wir-ser dan-ne guot.
 nieman sol mir wi-zen, ob ich mi-ne vrouwen la-ze da ist lie-bes lo-nes nicht so turl als umb ein har!

Nº 89. Der schriber.

Sit diu lie-ben su-mer-ta-ge kur-zent an ir len-ge und der lieh-ten bluomen schin sich ver-ke-ret hat,
 das ist man-ges her-zen kla-ge diu nu mit be-twen-ge gein dem win-ter mue-zen sin. Swie es mir er-gat,
 doch so wil ich mi-nen sank guo-ten friunden sin-gen, tru-ren sie den win-ter lank, die nach sor-gen rin-gen.

Nº 90. Der werlt urloup.

Al-lex, daz den sum-mer her in vröuden was, das be-gin-net tru-ren gein der win-ter lan-gen
 Gar ver-dor-ben sint die bluomen und das grue-ne gras; schou-wet, waz des kal-ten ri-fen a-ber uf dem
 swa-ren zit; van-gec sint din vo-ge-lin ge-swei-get ü-ber-all Da-bi han ich al-lein ein kla-ge,
 wal-de lit! Es ist war, von schul-den ist diu wis' und hei-de vall
 diu mir vröu-de wen-det, und ist vor mei-nen le-sten ta-ge, waen ich, un-voll-en-det.

Nº 91. Daz haerin vingerlin.

Des su-mers und des win-ters beider vientschaft kan se di-sen zi-ten nieman un-der-stan; der win-ter der ist a-ber hür mit
 Er ist h mit ei-ner un-ge-vuegenkraft un-de hat dem wal-de loubes nht ver-lan, und der hei-den ir wol lieh-ter
 si-nen vriunden ko-men! Sin un-senf-ti-keit ist zuscha-den uns be-reit; er jht a-ber hür, er hab uns al-len wi-der-seit!
 bluomen schin be-no-men.

Nº 92. Diu ringelohte pfeit.

5

Mir ist von her-zen lei-de, daz der kal-de win-der ver-der-bet lieh-ter bluomen vil, noch so twin-get mich ein se-ne-
die-se sor-ge bel-de dringent mich hin-hin-der ze end an mi-ner vröu-den zit: O-we, daz diu gu-te mit ir
li-cher a-re-bett; die so wol ge-riu-gen mak al-le mi-ne swae-re: hei, gelebt ich noch den tak, daz sie mir gne-dik wae-re!
wil-len en ver-treit,

Nº 93. Der agtstein.

O we, diese not! wiesich hant ver-wandelot diese sumer-li-che ta-gel Vonder se-ne-lichen klage truret ma-nik her-zedaz in hohem muote was!
Dast a-ber el-lu jar, daz der win-ter offenbar uns be-roubet a-ne wer, mit gewal-tik-lichem ber; er bennt uns vilderschoenen bluomen unde gras.
Al-so hat ein wip mich be-roubet mi-ner sin-ne ander triuwen, daz ich sie so her-ze-kliehen min-ne: Wie wart un-ge-naedik je so minne-klieher lip!

Nº 94. Glückes rat.

O we, su-mer-zit, daz dir nie-man hel-fe git, was dir has-ses un-de nit a-ber uf den rük-ke lit,
Es ist dir ge-haz, er en-weiz nicht um-be waz, sel-den er des je ver-gaz, swenn er si-nen stul-be-saz,
e der win-ter si nen strit mit dir so vol-len-de, als sin wil-le gein dir stat. Er hat in diu lant
er en-rük-ket in vür-baz; sin ge-walt wol tu-sent el-len vür den di-nen gat!
her ze scha-den un-ge-sant al sin ge-sin-de daz dich of-fen-li-che nu be-roubet mit ge-wal-ti-klie-cher hant.
NB. 4 g im MS. zweimal.

Nº 95. Daz sidin isel.

Ich ge-sach den win-ter nie sit mir ein wip ir vil wer-des grue-zen bot, es a waer mir ein su-mer! Das
vröu-te sich das her-ze min und ouch der lip, wold'ir mün-del ro-sen-rot wen-den mi-nen ku-mer.
Nu wil sie mich lei-der nichten-grue-zen: Her-re Got, daz la sie hie ge-bue-zen! Lieb unt guot ist nieman dannder sue-zen.

Nº 98. Diu weiblrute.

Do der lie-be su-mer ur-loup ge-nam, do muosten wir der ten-ze uf dem an-ger gar ver-pflogen; Doch ist er
dez be-kam in ku-mer der her-re Gun-de-ram, der muoste sin ge-spren-ze do la-zen un-der-we-gen.
prij-zel-meister di-sen win-der, ein oe-der gouch lebt in dem lan-de min-der, sin ru-me gazze kaptet in gar al-le zit hin-hin-der!
NB. Verlängerung des Auftaktes durch das Silbengewicht (?) sonst: gouch lebt in dem

Nº 101. Diu blase.

Win-ter, di-niu meil diu ver-der-bent uns den walt, die bluomen und die heid' al-sam: su-mer diu ge-sin-de daz ist
Ma-nik her-ze geil hat ze tru-ren sich ge-stalt, den al-len vröu-de wol ge-zam; wie zimt ei-nem wip, daz ich vür
al-ler vröu-den los! daz sie nie mir ver-vie mi-nemsank ze guo-te, den ich ir je mit triu-wen wil-lik-
al-lu wip er-kos,
li-chen sank, un-de stan noch hüt in mi-ner hu-te, daz sie an mi-ner stae-te vin-de nin-der ar gen wank.

Nº 104. Daz güldin huon.

„Sing, mein gü-din huon, ich gib dir wei-zel“ Schie-re do wart ez fro, sprach es: „Nach den hul-den ich dir sin-ge!“
Al-so vröut den to-ren guot ge-hei-ze durch daz jar; wurd ez war, so ge-stount ei-mannes muot so rin-ge,
als mir hit-re ouch der mi-ne wae-re, wil sie durch ir sae-li-keit mi-niu leit wen-den, ja ist min ku-mer kla-ge-bae-re.
NB. Der Taktabschluss „ja ist min“ eigentlich Unterteilung des Auftaktviertels (♩) ist wohl, da keine Reimgliederung vorliegt, hier als ♩ wiederzugeben. Ob der vorletzte Takt nicht vollständig dem vorletzten der Stollen gleichlauten muss, möchte ich wenigstens fragen.

Nº 106. Der slitte.

Rint, ir war-net luch der slit-ten uf daz is, uns kumt der lei-de win-ter kalt, der uns vil der wu-nik-li-chen bluomen hat be-no-men!
Den ist nu vil man-cher lüd'ir tol-de gris, un-be-sun-gen ist der walt. Daz ist al-len von des ri-fen un-ge-na-de ko-men!
Mugt ir schouwen, wie er hat die heid'er-so-gen: diu ist von si-nen schulden val, dar-zu sint diu nah-te-gal all ir wek ge-vio-gen!

Nº 108. Diu hanffswinge.

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a (d?) 1^a

O - we, li - her su - mer, di - ner lieb - ten ta - ge lan - ge, wie die sint ver - ke - ret an ir schi - ne, die truobent un - de.
 Gar ge - swi - gen sint diu vo - ge - lin mit ir ge - san - ge: So sint das die meisten sor - gea mi - ne, daz mir min lan - ger

2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

noment an ir sue - zen wet - ter a - bei Ich en - kund ir lei - der als ge - sprechen noch ge - sin - gen, daz die wol - ge - ta - ne duhte.
 dienst kur - zen lon - er - wor - ben ha - bei

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a (d op) 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a (f?)

lo - nes wert. Lo - na, kü - ni - gini ich bin, der lo - nes kert! Schonest al - ler wib, ich han uf lie - ben lon - ge din - gent

Nº 111. Owe, liebe sumerzit.

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

O - we, lie - be su - mer - ziti O - we, blu - men un - de klei O - we mancher wün - ne, der wir a - ne mue - zen sint
 Un - ser vröuden wi - der - strit bringet, ri - fen un - de snei daz hat al - lux ro - ten ro - gen un - ge - li - chen schin

2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

Al - so ist un - ge - lich min und A - me - lun - ges swae - re: mi - nes un - ge - lin - gen vröut er sich und A - mel - rich.

2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

mi - nes scha - den sint sie bei - de vil - zig - und ge - vae - re er und E - ber - oif, ein un - ge - stue - mer wü - te - rich!

Nº 118. Der hungerkaste.

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

Ich muoz a - ber kla - gen gar von schulden ü - ber den vil un - ge - vüegen win - der. der uns hat die hel - de ser be - twun - gen.
 Seht, des muoz der walt nu kumber dul - den, hat er in ein loup - ge - la - sen nin - der, da diu klei - nen vog - lin under sun - gen.

2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

Diu hant an ir vrö - de wi - der - wun - den und viligent al - so wi - se - los an' ir naht - be - li - bea. Al - so han ich kel - nen tröst

2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

an' der gu - ten vun - den, die mich dunkt die best ob al - len wi - ben: Nu möcht man ir un - ge - na - de schri - ben.

Nº 120. Telkorn.

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

Win - ter, di - ner kün - ste tru - ret so - re al - lex daz in vröu - den was: daz twingst du mit ge - walt!
 Ja, hat din der mel - e we - nig e - re: Wa nu blu - men un - de gras und lou - bes - ri - cher walt?

2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

Den ha - stu ent - er - bet man - ger wun - ne: nu hat nien - der vo - ge - lin ein vri - stung vor der

2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

sun - ne, da ez sich ver - ber - gen mug' unt ge - brei - ten si - nen vluok, daz er im daz nicht gun - ne.

Nº 121. Das hasenzeit. (vgl. Facsimile.)

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

Swaz mir ven - der swae - re, von dem win - ter je ge - schach, der het ich ver - ke - zen: Nu ist er her -
 Wol ich sin en - bue - re; we - nig vröu - deu man do sach, da er uns hat be - sex - zen; ja vürcht ich, er

2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

wi - der - ko - men wem ist er nu wert? Loup, gras, blu - men, vög - lin sin - gen wir im zin - sen mue - zen; da -
 well' uns blu - re a - ber tuon als vert.

2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

bi klag' ich ein an - der leit und A - del - wi - ges üp - pi - keit, daz er spricht, er wei - le mir den her - zi - kl - chen bue - zen.

Nº 122. Der han oder des kübels überlid.

1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

Man hoert nicht mer suezen schal von der lie - ben nah - te - gal, sit der un - ge - vü - ge win - ter kumt; Wun - ni - kl - cher bluomen schin
 jar - lank siht man berg und tal bei - de tru - rig ü - ber - al, daz hat in der kal - te rif ge - vrunt!

2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a 1^a 2^a 3^a 4^a 5^a 6^a 7^a 8^a 9^a 10^a 11^a 12^a

siht man nicht mer driu - gen, noch diu kleinen vo - ge - lin hört man niender sin - gen: Lie - ber mel - e, du muost vlihtik sin.

ENDE.

Leipzig, am 15. Juli 1897.

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.

XXVIII. Jahrg.]

No. 29.

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzeile betragen 80 Pf.

Inhalt: Die Melodik der Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. II. — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Berlin und Dresden (Fortsetzung). — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Bernhard Scholz, „Wohin treiben wir“, sowie Edmond Weber, Réverie-Caprice pour Violon avec Piano. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die Melodik der Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

II.

Die lange mit Spannung erwartete Publication der „Mondseer Handschrift“ („Spörl's Liederbuch“, No. 2856 der Wiener Hofbibliothek) ist nun auch erfolgt*) und damit wieder neues Material für die Beurtheilung der mittelalterlichen Monodie erschlossen. Wenn auch die Handschrift selbst erst aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts herrührt, so ist doch ihr Inhalt annähernd 100 Jahre älter, d. h. er gehört ins Ende des 14. Jahrhunderts und ist in seinen einzelnen Bestandtheilen durch zahlreiche andere, zum Theil erheblich ältere Handschriften, welche die Herausgeber verglichen, verbürgt.

Die Mondseer Handschrift enthält fast ausschliesslich mit Melodien versehene geistliche und weltliche Dichtungen des als erster namhafter Uebersetzer lateinischer Kirchenhymnen ins Deutsche (resp. der Verfasser deutscher Paraphrasen von solchen) bekannten Mönchs von

Salzburg, eines in den letzten Decennien des 14. Jahrhunderts am Hofe des Erzbischofs Pilgrim von Salzburg lebenden Benedictinermönchs mit Namen Herrmann. Seine etwaige Identität mit dem Erzbischofe selbst weist Dr. Mayer mit überzeugenden Gründen zurück; für die Entstehung des Namens „Meister Hans, Predigerordens“, den zwei Handschriften an Stelle desjenigen des Benedictinermönchs Herrmann setzen, bringt er ebenfalls eine befriedigende Erklärung bei. Weniger scharf geht er dem „Laienpriester Martin“ zu Leibe, dessen Name sich in der für die Personalien des Mönchs ergibigsten Tegernseer Handschrift dem des Herrmann als eine Art Compagnon gesellt — vermuthlich zieht er die letzten Consequenzen nicht, um nicht die Beweiskraft der Handschrift überhaupt zu sehr abzuschwächen. Ich muss gestehen, dass mir die Vermuthung, dass auch der Bruder Martin nur ein Product der Copistenphantasie ist, vollkommen einleuchtet. Der Mönch von Salzburg ist allem Anschein nach ein sehr angesehener und beliebter Dichter-componist gewesen, dessen Lieder grosse Verbreitung fanden, der daher in einer grossen Zahl von Liederbüchern des 15. Jahrhunderts vertreten ist (Dr. Mayer zählt ca. 60 solcher Handschriften auf, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben). Der Versuch, die Stellung Herrmann's in der Litteraturgeschichte zu bestimmen, führt zu dem Ergebniss, dass er als Einer der Hauptrepräsentanten volksmässiger Lyrik in der Zeit der Entartung des Minnegesangs zum verkünstelten, zopfigen Meistergesang gelten muss, wel-

*) „Die Mondsee-Wiener Handschrift und der Mönch von Salzburg. Eine Untersuchung zur Litteratur- und Musikgeschichte nebst den zugehörigen Texten aus der Handschrift und Anmerkungen von F. Arnold Mayer und Heinrich Rietsch.“ Berlin, Mayer & Müller, 1896. XVI und 570 S. 8°. Mit 9 (kleinen) Facsimiles. Preis 18,— M. Sonderausgabe von Acta Germanica III. 4 und IV.

chem Letzteren er aber selbst mit manchen seiner zahlreichen Dichtungen Tribut zahlt. Ausser Dichtungen des Mönchs sind nur ein paar Nummern von Oswald von Wolkenstein, Peter von Arberg und Heinrich von Müglin sozusagen als verwandte Seitenstücke zu Gedichten Herrmann's in die Sammlung gekommen.

Von den nach genauer Zählung sich ergebenden 83 Melodien der Handschrift (42 weltliche, 27 geistliche Lieder und 2 lehrhafte Meistergesänge) sind in der Mayer-Rietsch'schen Publication leider nur 56 abgedruckt. Weggelassen sind nämlich die geistlichen Dichtungen, „welche übrigens nach ganz selbständigen musikalisch-technischen und historischen Gesichtspuncten zu betrachten wären“; nur „um Vergleichen der Melodik zu ermöglichen“, sind jedoch trotz ihres geistlichen Textes ein paar dem Meistergesange nahestehende Nummern aufgenommen, nämlich Müglin's „Von den vier Complexionen“ (Temperamenten), des Mönchs „Cisiojanus“ (Jahrweise, aus der Colmarer Handschrift) und desselben „Der will, der in Gottes Herzen“. Die Motivirung dieser Ausnahmen ist nicht recht verständlich. Jedenfalls aber bleibt es schmerzlich zu bedauern, dass durch die Weglassung der übrigen geistlichen Lieder die Gelegenheit vereitelt ist, eine grössere Anzahl Melodienotirungen der durch P. Runge herausgegebenen Colmarer Handschrift mit den unzweifelhaft vielfach abweichenden der Mondseer Handschrift bequem vergleichen zu können. Ganz unerfindlich ist, weshalb Dr. Rietsch, der von Runge's bevorstehender Publication Nichts wusste (denn sonst hätte er den Abdruck des „Taghorns“ und „Nachthorns“ in der Colmarer Fassung sicher unterlassen), die in Mondsee nur mit wenigen Noten begonnene (daher unberücksichtigt gelassene) Melodie des wunderschönen „Die Nacht wird schier des Himmels Gast“ nicht aus Colmar ergänzte. Hätten die Herausgeber statt der gewiss von fleissiger Arbeit zeugenden, aber erschreckend trockenen Schemata der Strophengliederung (S. 119—122), die nach erledigter Correctur Hr. Dr. Mayer selbst nicht wieder angesehen haben wird, und die schwerlich irgend ein Leser ernsthaft controlirt, ein paar Seiten Noten mehr bewilligt, so wären wir heute nicht auf die zweistimmige (mensurirte) Notirung des „Taghorns“ und „Nachthorns“ beschränkt, deren bekannte Wiedergabe durch G. Adler in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ durch die Publication nur bestätigt wird (doch enthält die Handschrift von dem „Nachthorn“ auch eine einstimmige, nach Dr. Rietsch's Ansicht verderbte, also spätere Notirung, die aber vermuthlich ebenso die ursprünglichere ist, wie Dr. Rietsch für die einstimmige Notirung des „Taghorns“ in der Colmarer Handschrift das höhere Alter selbst anerkennt), sondern könnten ausser diesen auch des Mönchs Chorweise („Die Nacht wird schier“), den kurzen Ton („Maria, wie gegrüsst“), den Hofton („Magd hochgeboren“), den langen Ton („Komm, sanfter Trost“) und das güldene Abc („Ave Balsams Creatur“) und dazu noch Peter von Arberg's kleine Tageweise („Ich Wachter, ich sollt wecken“) mit den Colmarer Notirungen vergleichen! Da die ganze Publication sich doch auf eine Monographie über den Mönch von Salzburg zugespitzt hat, so ist nicht recht zu begreifen, welche eigenartigen Bedenken die Ausschliessung der geistlichen Lieder veranlassen konnten. Von der Richtigkeit der Behauptung, dass die Notirung der geistlichen Lieder von so ganz anderen (selbständigen [?]) musikalisch-

technischen Gesichtspuncten aus zu betrachten gewesen wären, bin ich nämlich keineswegs überzeugt. Der „Cisiojanus“ wie auch die anderen „zur Vergleichung“ aufgenommenen geistlichen Nummern hätten ja auch doch wenigstens eine andeutungsweise Präcisirung solcher Gesichtspuncte herauslocken müssen (für die Texte vgl. die dürftige Anmerkung S. 104). Vielleicht soll die Anmerkung zu Müglin's „Complexionen“ (S. 487) etwas derart andeuten, da betont wird, dass diese Melodie im Charakter von allen übrigen Liedern gänzlich verschieden sei, besonders dadurch, dass sie wiederholt auf eine Silbe vier Noten (Doppelschlag) bringe; der Vergleich mit Colmar erweist aber für die sonst auffallend übereinstimmende erste Hälfte gerade das Fehlen dieser Doppelschlagfiguren, statt deren Colmar einfache Vorhalte gibt; damit ist aber gerade der betonte Unterschied wieder in Nichts verfliegen.

Die gesammte Art der Wiedergabe der Notirungen durch Dr. Rietsch ist aber bedenklich und fordert Anfechtungen heraus. Wie konnte ein so eifriger Anhänger streng philologischer Methode sich dazu verstehen, an Stelle der schwarzen Noten des Originals durchweg hohle (weisse) stechen (!) zu lassen und die Cauda der „Minima“ nach modernen Schönheitsrücksichten für die höher auf dem System liegenden Töne umzukehren (abwärts zu richten)? Um die damit angerichtete Confusion, welche den Werth des musikalischen Theils der Publication stark beeinträchtigt, in ihrem ganzen Umfange zu begreifen, lege man den „Cisiojanus“, wie ihn Rietsch reproducirt, und zwar aus der Colmarer Handschrift selbst, neben dessen denn doch ganz anders streng an das Original sich anschliessende Wiedergabe in Runge's Ausgabe! Wie kam hier Dr. Rietsch dazu, an Stelle der f des Originals, die doch einzig und allein durch Longae vertreten werden konnte, durchweg Minima der Form $\downarrow$ (?) zu setzen? Sieht das nicht ganz so aus, als wolle er doch auch diese Notirung nach denselben „musikalisch-technischen Gesichtspuncten“ betrachtet sehen?

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Berlin.

Verehrter Hr. Fritzsche!

Heute sieht Ihr Referent sich gegenüber der interessanten Aufgabe, Ihnen über Eine der erfreulichsten Erscheinungen des heutigen Musiklebens zu berichten. Wie schon angekündigt, will ich den Versuch unternehmen, einen Sänger, dem das Epitheton „genial“ in vollstem und reichstem Maasse zukommt, weniger zu „kritisiren“, als zu beurtheilen, den verdienten ehemaligen Meininger Hofchauspieler Dr. Ludwig Wöllner.

Im Spätherbst 1895 war dieser Künstler zum ersten Male als Sänger vor unser anspruchsvolles Berliner Publicum und vor die noch anspruchsvollere Berliner Kritik getreten. Dem Entschluss, der ihm schwer ward, stand Ihr Referent nicht fern; meine Voraussage, Wöllner's Auftreten als Sänger werde als künstlerisches Ereigniss vornehmsten Ranges wirken, erwies sich als zutreffend; es bildete sich sehr rasch eine Gemeinde, ein Publicum, das es nöthig machte, anstatt der ursprünglich geplanten zwei Liederabende deren vier zu ver-

Leipzig, am 22. Juli 1897.

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.

XXVIII. Jahrg.]

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

No. 30.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzeile betragen 80 Pf.

Inhalt: Die Melodik der Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. II. (Fortsetzung.) — Tagsgeschichte: Musikbriefe aus Dresden (Schluss), Görlitz und Wien (Fortsetzung). — Concertanschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Aufgeführte Novitäten. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die Melodik der Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

II.

(Fortsetzung.)

Derselbe Irrthum, welcher hier auf Abwege führt, hat aber auch für alle übrigen Melodiennotirungen das Verständniß behindert, mit Ausnahme der auf den vier ersten Blättern der Handschrift stehenden, durch Pausen, Punkte, teilweise sogar durch Taktvorzeichnung [C], regelrechte Anwendung der Werthe: Longa, Brevis, Semibrevis und Minima unzweifelhaft als Mensuralnotirung sich erweisenden Nummern, d. h. fünf (!) der 56 von Rietsch abgedruckten Melodien. Keine Einzige der übrigen Nummern ist mensurirt, Dr. Rietsch ist daher in dieselbe Lage gerathen, wie Dr. Bäumker gegenüber der Mehrzahl der Notirungen der „Niederländischen geistlichen Singweisen“ und des „Deutschen geistlichen Liederbuches aus dem XV. Jahrhundert“, nämlich an allen Ecken und Enden Fehler der Notirung annehmen zu müssen, um bei Ablesung der Noten als Mensuralzeichen nicht ein allzu haarsträubendes Resultat anzuerkennen. So vermisst er gelegentlich eine Pause, einen Verlängerungspunct, ohne zu bemerken, dass vom fünften Blatte ab in der ganzen Handschrift überhaupt weder Pausen, noch Verlängerungspuncte vorkommen!

Nein, Herrmann's, des Salzburger Mönchs Lieder sind mit Ausnahme der schwerlich von ihm selbst herrührenden mensurirten Bearbeitungen einiger wenigen Nummern auf den ersten Blättern der Mondsee-Handschrift ebensowenig mensural notirt, wie die sämtlichen Melodien der Jenaer und Colmarer Handschrift, der v. d. Hagen'schen Nithart-Handschrift und der Frankfurter Nithart-Bruchstücke. Schon jetzt kann man mit ziemlicher Bestimmtheit behaupten, dass auch andere, noch unerschlossene, mit Melodien versehene Minnesänger-Handschriften choraliter notirt (neumirt) sein werden, weil überhaupt für die Monodie die Neumirung sich wenn nicht ausschliesslich, so doch vorzugsweise in Gebrauch erhalten hat bis an die Schwelle des 16. Jahrhunderts. Ausdrücke wie „Notirung der Uebergangszeit (Fliegenfüsse)“ sind als durchaus unhistorisch zurückzuweisen; es hat keine Zeit des Ueberganges von „neumirt“ zu „mensurirt“ gegeben. Die ersten Anfänge der Mensuralnotirung bedienen sich sofort der für den Choral zuerst aufgekommenen Nota quadrata mit den Formen der Longa, Brevis und Semibrevis, welche aber auch für die Choralnotirung seit Aufkommen dieser hübschen, deutlichen Form sich fortgesetzt bis in die neueste Zeit neben den längst vor Guido existirenden Fliegenfüssen und derberen verwandten Formen in Gebrauch erhalten hat.

Dass mit solcher Negirung des für die Auslegung der Notirung leitenden Hauptprincips auch der grösste Theil der Specialanmerkungen Dr. Rietsch's zu den Melodien unhaltbar wird, liegt auf der Hand, da dieselben zumeist Folgerungen aus Jenem sind. Die Anfechtung seiner

historischen Behauptungen muss aber noch weiter verallgemeinert werden. Von der Beschaffenheit der Musik vor Einführung des Taktstrichs (d. h. vor 1600) hat Dr. Rietsch seine eigenen Ideen. Abgesehen von Tanzstücken, für welche er aus praktischen Gründen Takte zugesteht, spricht er ihr den modernen Begriff des Taktes durchaus ab und behauptet, dass ihr eine Unterscheidung regelmässig wechselnder schweren und leichten Zeiten fremd sei. S. 167 versucht er, sich ein Bild zu machen, wie solche „ataktische“ Musik (von *ataktos* unordentlich, oder von *α- [griechisch]* und *tactus [lateinisch]*??) doch zu einer Art Rhythmus kommt: „Die Rhythmik der ataktischen Musik ist entweder durch ein von aussen kommendes Moment (Text, Metrum) oder durch das Melos selbst bedingt, oder beide Factoren wirken zusammen. Die nicht metrischen Texte in Choralnotation richten sich nach dem freien Rhythmus der Textdeclamation. Bei den metrischen Texten ist das Versmaass im Ganzen (!) maassgebend für den musikalischen Rhythmus (verwiesen auf Bäumker, „Vierteljahrsschr. f. M.-W.“ IV., 164), innerhalb desselben ergeben sich aber noch feinere Abstufungen aus der musikalischen Structur.“ Das klingt sehr hübsch, sagt aber gar nichts Positives und öffnet der Willkür der Deutung Thür und Thor. Auch der Zusatz S. 171 hilft nicht viel: „In der Blüthezeit der polyphonen Musik und bei der aus ihr abgeleiteten Instrumentalmusik stützt sich der Rhythmus vornehmlich auf die melodische Gliederung.“ Was ist „melodische Gliederung“? Etwa nur die Wiederkehr ähnlicher Melodielinien? Nicht auch die selbst in der Einstimmigkeit wohlkennbare Harmoniebewegung? Und diese sollte nicht von einem wenn auch manches Mal umsetzenden, doch gerade durch die Aufzwingung solcher Annahme seine überzeugende Macht offenbarenden Rhythmus getragen sein?

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Dresden, im Juni.

(Schluss.)

Ebenso begeistert, wie höchst ausgiebig ist auch hier der hundertjährige Geburtstag Schubert's gefeiert worden, wie in allen anderen grossen deutschen Musikstädten. Alle unsere Musikcorporationen feierten besonders ihren Schubert, die Hofcapelle wie der Tonkünstlerverein, das k. Conservatorium, die Gesangsvereine natürlich mit besonderem Eifer. Allen anderen voran der Bach-Verein (dessen Leitung neuerdings auf den im hiesigen k. Conservatorium ausgebildeten Hrn. Ramoth übergegangen ist, wie auch die Leitung des Neustädter Chorvereins) und die Dresdener Liedertafel unter Hrn. Waldemar von Bausnern: von beiden Vereinen gemeinsam wurde die wunderbare, an inniger, herrlicher Musik überreiche Messe in Esdur mit immerhin anerkennenswerthem Gelingen zu Gehör gebracht, wenn auch leider in ziemlich lahmen Tempi. Wahren Hochgenuss bereitete die grosse Anzahl der populärsten Schubert'schen Lieder, von Frau Herzog-Berlin ganz entzückend in Ton und Ausdruck an dem Abend noch gesungen. Mit einem Prolog von Professor Adolf Stern wurde der Abend feierlich eröffnet. Die Liedertafel war ausserdem vor Weihnachten noch mit einem selbständigen Concert hervorgetreten, dessen Hauptnummer das Chorwerk

„Fingal“ von Arnold Krug bildete (die Solisangen Dr. Felix Kraus-Wien und Frau von Grumbkow von hier). Leider enttäuschte das Werk einigermaassen, da in jedem Punkte es auf gar zu handgreifliche Wagner-Nachahmung („Tristan“) hinausläuft, mit etwas Liedertafelstil-Zusatz, wo melodische Ansätze zu Tage treten. — So frischlebendige Bewegung auch in unseren zahlreichen Männergesangsvereinen (Dresdener Lehrer-Gesangsverein, „Orpheus“, Dresdener Männergesangsverein, „Liedergross“ u. s. w.) jeder Zeit zu gewahren ist, — das gemischte Chorwesen hier will dagegen immer noch nicht so recht aus seiner über ein Menschenalter währenden Stagnation herauskommen, trotz aller überreichlichen Anstrengungen mit Neugründungen (Bach-Verein und Hösel's Grosser philharmonischer Chor), die aber, mit Goethe zu reden, den Quark bisher nur breit — nicht stark gemacht haben. Unsere alte Chordreieinigkeit: Dreissig'sche Singakademie, Robert Schumann'sche Singakademie und Neustädter Chorverein steht im Stadium des hohen Greisenalters, man trotzt mit der „Schöpfung“, „Paulus“ und „Elias“ und dem „Messias“ gemüthlich Jahr aus, Jahr ein so weiter, jedenfalls bis hin ans sanft selige Ende. Diesmal waren der „Messias“ und „Elias“ denn glücklich mal wieder an der Reihe, als Buss-tagsaufführungen in der Dreikönigskirche. Den „Messias“ leitete der eingangs näher charakterisirte Hr. Hösel, und zwar so öde handwerksmässig und ohne jede Spur von Verständniss für den Händel'schen Stil, dass schon nach der ersten Pause die Hörer schaarenweise aus dieser traurigsten Oratorienaufführung, die ich in Dresden erlebt habe, davonliefen. Die „Elias“-Aufführung leitete Hr. Baumfelder. Nicht viel besser in Bezug auf Auffassung und Stilverständnis als der „Messias“ gerieth die Aufführung des Bach'schen Weihnachts-Oratoriums vom Bach-Verein unter Hrn. von Bausnern, die nur durch A. Joachim's gediegene Mitwirkung tiefer interessirte. Es ist höchste Zeit, dass der letztgenannte Verein sich umtauft und den heiligen Namen Bach endlich aus dem Spiel lässt — nun, es soll ja auch schon über solche Namenänderung berathen worden sein. Ich gebe überhaupt die Hoffnung auf eine ernsthafte Bach-Pflege in Dresden auf. So lange nicht eine wirkliche künstlerische Persönlichkeit an der Spitze unseres traurig zersplitterten Chorvereinswesens steht, ist überhaupt nichts Grosses zu erhoffen. Hoffentlich nimmt sich unser trefflicher Jean Louis Nicodé der Sache jetzt, nach Gründung eines eigenen Chores, ernstlich an, so dass von ihm endlich eine Regeneration des Dresdener gemischten Chorwesens durchgeführt wird, bei aller Anerkennung sonst vor Hrn. Hösel's technisch-pädagogischem Geschick in der löblichen Disciplinirung seines Grossen philharmonischen Chores.

Unsere Charfreitagsmusiken waren diesmal geradezu ideal. Im Vereinshaussaale, statt in der abgebrannten Kreuzkirche, erklang, prächtig frisch und voll Begeisterung von Professor Wermann aufgeführt, die grandiose H-moll-Messe von Bach. Es wurde eine ganz überwältigende Wirkung erzielt, noch mächtiger als vor zwei Jahren, wo man nach zehnjähriger schnöder Vernachlässigung dieses unvergleichlich hehren Werkes kirchlicher Tonkunst sich in Dresden endlich wieder erinnerte. Ausgezeichnet sicher in den schwierigen Einsätzen hielt sich der verstärkte Kreuzkirchenchor, das Orchester (vom hiesigen Allgemeinen Musikverein gestellt) spielte allerdings etwas schwerfällig, und auch die Solisten befriedigten nur theilweise (Damen Meta Geyer-Berlin und Walter-Choinanus-Landau und HH. Anthes und Schrauff, Letzterer als Nothersatz für den verhinderten Kammeränger Büttner-Coburg). Vorzüglich bestanden die hohen Trompeten (Kammermusicus Seifert), und die Solovioline vertrat Prof. Rappoldi ganz ausgezeichnet, an der neuen Vereinshaussorgel sass Hr. Organist Höpner, Hr. Birn spielte die kleine Orgel. Der gleichzeitigen Aufführung des Cantors Römhild in der Martin Lutherkirche konnte ich natürlich nicht beiwohnen, zu meinem Bedauern, denn gern hätte ich hier Schubert's Asdur-Messe gehört, wie auch unter Georg und Lillian Henschel's Mitwirkung ein neues „Stabat mater“ von Georg Henschel. Unsere eifrigen Organisten Hans Fährmann und Udo Seifert haben Jeder in seiner Kirche: Ersterer also in der Johanniskirche, Letzterer in der Reformirten Kirche, auch letzten Winter ihre gewohnten Aufführungen eifrig fortgesetzt, unter Mitwirkung einheimischer und auswärtiger künstlerischen Kräfte. Hr. Fährmann, der ohne Frage thätigste Orgelvirtuos Dresdens, veranstaltete vier deutsch-französische Orgelabende, in denen er ein Bild von der neueren und neuesten französischen Orgelproduction aufrollte (Gigout, César Franck, Dubois, Bernard, Widor und namentlich Guil-

Leipzig, am 29. Juli 1897.

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

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

Musikalisches Wochenblatt

Organ für Musiker und Musikfreunde.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger:
E. W. Fritsch,
Leipzig, Königsstrasse 6.

XXVIII. Jahrg.]

No. 31.

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzelle betragen 30 Pf.

Inhalt: Die Melodik der Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. II. (Fortsetzung.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Bayreuth, Berlin, Görlitz (Fortsetzung) und Wien (Fortsetzung). — Berichte. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Aufgeführte Novitäten. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Bücher von W. Bottermund, G. Avelis und A. Sandberg. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die Melodik der Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

II.

(Fortsetzung.)

Dr. Rietsch folgert schliesslich aus seinen Voraussetzungen, dass bei der Uebertragung von Mensuralmusik in moderne Notation „man sich der Anwendung der Taktstriche entweder ganz zu enthalten hat oder, falls sie doch zur Orientirung (worüber?!) beigesetzt werden, dies unter Wahrung gegen die Auffassung derselben im Sinne unserer Musik geschehen muss“. Das ist doch etwas zu arg über den Spitta hinausgeschossen! Sagen wir lieber: „Wenn man Mensuralmusik in moderne Notirung überträgt, so genügt es nicht, entsprechend der Vorzeichnung des Tempus perfectum (o) oder imperfectum (c) nach jeder dritten oder zweiten (bei Allabreve nach jeder sechsten oder vierten) Ganzen (bezw. unter Verkürzung der Werthe: Halben oder Viertel, worüber unten mehr) mechanisch einen Taktstrich zu ziehen, sondern, wofern man überhaupt den Taktstrich zur Klarlegung des Inhalts mit heranziehen will, ist man verpflichtet, denselben dahin zu setzen, wohin er gehört, d. h. vor diejenigen Werthe, welche Träger der Hauptharmoniewirkungen, welche schlusskräftig,

schwer sind.“ Ich habe Grund zu der Annahme, dass Dr. Rietsch meine nun sich durch 15 Jahre erstreckenden Bemühungen, die Gesetze verständlich zu machen, von welchen sowohl die aller Musik aller Zeiten unentbehrliche Taktordnung, als auch die mannigfache Durchbrechung der schlichten Regelmässigkeit derselben abhängt, gänzlich ignorirt hat; das ist indess doch für mich kein Grund, seine verschwommenen, bei aller Weit-schweifigkeit inhaltslosen Auseinandersetzungen über die rhythmische Natur der alten Notirungen unbeanstandet passiren zu lassen und stillschweigend gut zu heissen!

Die beiden Sätze, von denen Rietsch nicht loskommen kann, deren Unvereinbarkeit alle seine Verlegenheiten bedingt, sind:

1. Die Rhythmik sämtlicher Melodien der Handschrift . . . ruht auf der Grundlage des Versmaasses, d. h. durch das Gewicht der Hebungen ist der musikalisch-rhythmische Accent bedingt.

2. Die Notirung ist mensural.

Der musikalische Theil der Abhandlungen und Anmerkungen ist durchsetzt mit Eingeständnissen der Verlegenheit. So lese ich S. 177: „Nach diesen Grundsätzen liesse sich die Rhythmisirung der Lieder mit Leichtigkeit durchführen, wenn nicht in den von der Hand β (und γ) aufgezeichneten Liedern (d. h. für $\frac{6}{7}$ der ganzen Handschrift! Ref.) eine bedenkliche Willkür in der Setzung der Minimae und ihrer Abwechselung mit Semibreves zu Tage träte.“ Natürlich ist nicht

der Ausleger, sondern die Handschrift im Irrthum, d. h. der Text „verderbt“. Zwar hatte Rietsch bereits S. 176 vorbeugend bemerkt, dass „die Abhängigkeit des musikalischen Accents vom Metrum nicht zugleich bestimmte Quantitäten der Notenwerthe bedinge, fühlte aber wohl selbst, dass das eine contradictio in adjecto sei; denn Betonung (Accent) ist nicht nur Tonstärke, sondern auch Dehnung. Wir finden daher auch zwischen den musikalischen Anmerkungen den Hinweis auf den von den Metrikern längst aufgestellten Satz, dass klingende Reime die Dehnung beider Reimsilben bedingen; fehlt in der Notirung das entsprechende mensurale Verhältniss, so hat wieder der Abschreiber die Schuld.

Rietsch's historische Behauptungen sind auch sonst vielfach unhaltbar. So sagt er S. 165: „Die Anfänge der mehrstimmigen Musik kennen selbst bei sonst ziemlich freier Bewegung noch nicht den Gebrauch regelmässig vorbereiteter Dissonanzen.“ S. 167: „Die Einführung regelmässig behandelter Dissonanzen, die wohl zunächst dem Bestreben, die Cadenzen (clausulae) flüssiger, eleganter zu gestalten, ihre Entstehung verdanken, brachte die Nothwendigkeit eines von der rhythmischen Accentordnung der einzelnen Stimmen unabhängigen, allen gemeinsamen Accentes an der Stelle des Dissonanzeintrittes mit sich, welcher sich wiederum am stärksten in der Schlussbildung zeigte, da hier bei der Dissonanzauflösung der letzte Zusammenklang als Ruhepunkt, also nochmals ein allen Stimmen gemeinsamer Accent folgt.“

Dieser allen Stimmen gemeinsame Accent soll doch wohl endlich der vorher noch für das 16. Jahrhundert (!) in Abrede gestellte Taktaccent sein, d. h. eben die fortlaufende Unterscheidung von leicht und schwer, die nun also doch Rietsch selbst über Dufay zurück bis zu Zeelandia (Ende des 14. Jahrhunderts) verfolgt. Ich habe bereits seit 20 Jahren immer wieder darauf hingewiesen, dass das, was wir heute Takt nennen, nämlich die aus zwei oder drei Schlagzeiten (Zählzeiten) gebildete erste höhere Einheit (jetzt meist dem Werthe der $\frac{3}{4}$ ja $\frac{3}{8}$ entsprechend) im 14.—16. Jahrhundert Tempus hiess (dem Werth der Brevis entsprechend), im 12. bis 13. Jahrhundert aber Perfectio (gleich dem Werth der Longa). Unter den Modi der ältesten Mensuraltheoretiker (12.—13. Jahrhundert) befinden sich sogar solche, in denen die Longa als Zählzeit gemeint sein wird, nämlich der daktylische (Longa, Brevis, Brevis) und der anapästische (Brevis, Brevis, Longa); im „Modus major“, der den Werth der Maxima als Takteinheit setzt, hat sich die Erinnerung daran noch bis ins 16. Jahrhundert erhalten (resp. sie ist für die Künste der Niederländer wieder aufgefrischt worden). Es ist daher, wenn man ältere Notirungen in unsere heutigen übertragen will, geboten, die Notenwerthe soweit zu verkürzen, dass der moderne Takt an die Stelle des Tempus der Niederländer oder des Modus der ersten Discantisten tritt. Ich begreife nicht, wie man sich dagegen sträuben kann, heute absolut veraltete Notenwerthe durch die ihnen entsprechenden heutigen zu ersetzen; das heisst doch nichts Anderes, als einen Theil der Uebersetzung ganz unterlassen! Der von Dr. Rietsch im Anschluss an eine ähnliche Idee Adler's gemachte Vorschlag (S. 172), bei solchen Uebersetzungen unter Belassung der alten Werthzeichen nach jeder Semibrevis (d. h. im 16. Jahrhundert: nach jeder Schlagzeit, im 14.

aber noch nicht einmal das!) einen punctirten Taktstrich zu zeichnen, ist man versucht, scherzhaft zu nehmen; denn schwerlich wird Jemand, ausser Dr. Rietsch selbst, davon zu überzeugen sein, dass dadurch ein „äusserlich plastischeres Bild“ entsteht.

(Fortsetzung folgt.)

Tagessgeschichte.

Musikbriefe.

Bayreuther Bühnenfestspiele.

I.

Noch immer ist die Anschauung weit verbreitet, die Bedeutung und Aufgabe Bayreuths läge darin, sogen. „Muster-vorstellungen“ zu veranstalten, d. h. Vorstellungen, welche nur durch äussere Correctheit und sinnliche Schönheit sich auszeichnen. Wer aber die Bayreuther Festspiele seit Jahren mit aufmerksamem Blicke verfolgt hat, der findet, dass die hier gestellte Aufgabe eine viel höhere ist: sie besteht mit kurzen Worten darin, für das ideale und originale „deutsche Drama“ (wie es Chamberlain so treffend nennt) den idealen und originalen Darstellungsstil zu suchen. Wir sagen ausdrücklich zu suchen. Denn leider wurde es ja dem Meister nicht ermöglicht, selbst diesen Darstellungsstil durch eine festgestellte Tradition uns zu hinterlassen. Nun sind wir verwaist und würden ewig im Dunkeln tappen, wenn nicht die leiblichen Erben des Verewigten sich auch als seine würdigen geistigen Erben erwiesen hätten. Sie betrachten das Suchen und Streben nach jenem idealen Darstellungsstil als ihre Lebensaufgabe, an der sie im Verein mit den tüchtigsten Kennern und Könnern unablässig arbeiten. Während also die grosse Oeffentlichkeit und die für ihre künstlerischen Bedürfnisse sorgenden Institute sich der ungeheuren Bedeutung jenes „deutschen Dramas“ und seiner stilistischen Eigenart nicht einmal bewusst sind, wird in Bayreuth für das seiner ganzen Bedeutung nach erkannte Kunstwerk der ideale und originale Darstellungsstil erstrebt, sozusagen von innen aus dem Kunstwerke heraus entwickelt. Ob das gesuchte Ideal in Bayreuth jemals voll verwirklicht worden ist, ob es jemals verwirklicht werden kann? Wer wagte das zu entscheiden! Allein in dem bewussten Streben nach jenem Ideal liegt die vorbildliche Bedeutung von Bayreuth für die künstlerische Oeffentlichkeit.

Die Aufführung des „Parsifal“, mit der am 19. Juli die Festspiele begannen, darf wohl als stilistisch nahezu vollendet bezeichnet werden. Äussere pietätvolle Correctheit und sinnliche Schönheit alles Dessen, was sich dem Auge und Ohr darbietet, sind wir ja von jeher in Bayreuth gewöhnt. Dazu kommt nun aber eine tief innere Uebereinstimmung des scenischen Vorganges mit dem musikalischen Ausdruck, welche diesmal zu einer solchen Vollendung gediehen ist, dass das, was dem Auge sich auf der Bühne anschaulich darstellt, gleichsam aus der Musik herausgewachsen scheint. Diese wundervolle Wirkung kann aber nicht allein durch einheitliche und sorgsamste Abrichtung aller Mitwirkenden erzielt werden, sondern hier muss die geniale Veranlagung der darstellenden Künstler das Werk krönen. Solche genial veranlagte Künstler zu finden und an die richtige Stelle zu stellen, ist nicht das geringste Verdienst der Festspielleitung.

Genial kann man wohl die Darstellung der Kundry durch Marie Brema nennen. Sie leistet gesanglich Vortreffliches, besonders nach der Seite des Gefühlsausdruckes. Man vergisst fast, dass man eine „Sängerin“ vor sich hat: sie ist eine „Darstellerin“ im höchsten Sinne dieses Wortes. Ernest van Dyck ist ja schon seit dem Jahre 1888 als vortrefflicher Parsifal bekannt. Der Künstler ist seitdem noch mächtig in die Rolle hineingewachsen, was mir besonders im 2. Aufzuge in der grossen Scene mit Kundry zum Bewusstsein kam. Noch nie ist mir die mystische Wandlung des Helden zum Heiligen so zum unmittelbaren Gefühlsverständnis gekommen. Nehmen wir nun noch dazu die hinreissend charakteristische Wiedergabe des Klingsor durch Plank, sowie die ebenso klangschöne wie in der Bewegung anmuthige Scene der

Leipzig, am 5. August 1897.

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.

XXVIII. Jahrg.]

No. 32.

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzelle betragen 30 Pf.

Inhalt: Die Melodik der Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. II. (Fortsetzung.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Bayreuth (Fortsetzung), Carlsruhe, Görlitz (Schluss) und Wien (Fortsetzung). — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die Melodik der Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

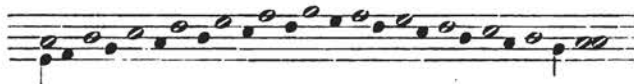
II.

(Fortsetzung.)

Bereits Franco von Cöln (12. Jahrhundert!) betont ausdrücklich im 11. Capitel seiner „Ars cantus mensuralis“, dass zu Anfang jeder Perfection (d. h. auf die schwere Zeit des Taktes!) eine Consonanz gehöre, beweist also durch die Ausschliessung der Dissonanzen von diesen Zeitwerthen deren vollbewusste Unterscheidung von den leichten, auf welche Letzteren er (durchgehende) Dissonanzen zulässt. Ueber die oben aufgewiesene Verschiebung des Taktbegriffs nach Seite der kleineren Werthe berichtet ausdrücklich der in die Mitte des 14. Jahrhunderts gehörige Simon Dunstade (Coussenaker, Script. III, 360): „Auch ist zu beachten, dass zur Zeit Franco's noch keine Rede war vom Modus imperfectus, dem Tempus imperfectum, noch von der Minima; denn damals wurden Longa und Brevis so schnell gesungen, wie heute das Tempus imperfectum.“

Was aber die Einführung der vorbereiteten Dissonanzen anlangt, so verdanken wir dieselbe, wie ich ebenfalls längst nachgewiesen habe, dem durch Synkopen ausgezeichneten Fauxbourdon, der sich mindestens seit dem 14. Jahrhundert von Eng-

land aus verbreitete. Noch Dunstaple's Satz, ja sogar der Binchois' und selbst Dufay's zeigen deutlich genug die Abstammung aus dem Fauxbourdon, und wenn endlich einmal die Wiener Horthüter dazu kommen, uns den Inhalt der Trienter Codices zu erschliessen, so werden wir wohl noch auffälligere Uebergangsstadien von dem nackten Fauxbourdon zum flüssigen, aus Verschmelzung des Fauxbourdon mit dem verzierten Déchant hervorgegangenen eigentlichen Contrapunct mit vorbereiteten Dissonanzen u. s. w. kennen lernen. Die beweiskräftige Stelle des Guillelmus monachus (Coussenaker, Script. III, S. 306) lautet: „Merke, dass wenn der Cantus firmus seine Richtung wechselt (semiuncam sequatur), indem er zuerst 10, 12 Stufen in der Tonleiter emporsteigt, wir ihn (synkopisch) mit Unterterzen und -Quarten, d. h. (zufolge der für den Fauxbourdon vorausgesetzten Octav-Versetzung) Obersexten und Quinten zu begleiten haben; im Absteigen aber müssen wir ihn mit synkopischen Unterterzen und Secunden, d. h. Obersexten und Septimen begleiten, immer so, dass die letzte Minima eine Sexte ist, die in die Octave geht.“ Beispiel:



z. B.



Dazu noch die Bemerkung (daselbst S. 291): „Die Dissonanz der Secunde gibt der Terz die schöne Wirkung der Auflösung (dat dulcedinem tertiae bassae), und ebenso ist es bei Septime-Sexte-, Quarte-Terz“ etc. Bedenkt man ferner, dass der Fauxbourdon meist dreistimmig gesetzt wurde (fortgesetzt in Sextaccorden c—d a—a etc.) und dass auch die mittlere Stimme synkopirt e—f werden konnte, dass ferner sowohl zum zwei- als dreistimmigen Fauxbourdon bereits der Mönch Wilhelm freie Unterstimmen setzen lehrt, so liegt doch wohl der Ursprung der vorbereiteten Dissonanzen hier klar genug zu Tage. Dem Déchant sind dieselben ursprünglich durchaus fremd, und wir verdanken sie augenscheinlich den Engländern, welche durch das den nördlichen Völkern vielleicht seit Urzeiten geläufige Singen von Volksliedern in Terzen und Sexten*) auf den Fauxbourdon gekommen sein mögen!

Eine durch Nichts gerechtfertigte übertriebene Aengstlichkeit zeigt ferner Dr. Rietsch betreffs der Accidentalien (S. 314): „Von der ergänzenden Setzung der Accidentalien wurde bis auf wenige unzweifelhafte Fälle Abstand genommen; in jenen wenigen Fällen ist das Versetzungszeichen nach schon feststehendem Gebrauche über der Note angebracht.“ Für Dr. Rietsch scheinen aber nur sehr wenige Fälle wirklich unzweifelhaft gewesen zu sein, da er nicht einmal den Tritonus f—h durch b beseitigen zu dürfen glaubte (No. 18, Z. 8); auch scheint Hrn. Dr. Rietsch nicht bekannt zu sein, dass eine zwischen f und d' sich bewegende Melodiezeile im 5. Kirchenton (lydisch) selbstverständlich immer bfa, und nicht h hat, auch nicht etwa hin und her mutirt. Doch genug der Ausstellungen; ein fleissiger, wissbegieriger Leser wird Unsicherheiten und Verlegenheiten in dem musikalischen Theile des Textes und der Anmerkungen mehr als genug begegnen, sodass ich mit Bedauern constatiere, dass dieser Theil der Arbeit als nicht glücklich gelöst bezeichnet werden muss.

(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Bayreuther Bühnenfestspiele.

II.

Zwanzig Jahre lang irrte Wotan als Wanderer in der Welt umher, von dem Fluche des Goldes aus seiner heimischen Burg vertrieben. Was ihm auf dieser erzwungenen Weltwanderschaft begegnete, war traurig genug. Die erhabene Botschaft, welche er der Welt verkündete, wollte diese nicht hören. Man verstand seine Thaten und seine Leiden nicht, seine Reden fand man zu lang und kürzte sie bis zur absoluten Unverständlichkeit. Man entkleidete ihn seines göttlichen Gewandes und hing ihm den fadenscheinigen Flitterstaat der Oper um. Ja, am liebsten hätte man ihm, dem zudringlichen Weisheit-Rauner, die Thüre gewiesen mit den Worten Mime's:

„Mir genügt mein Witz,
ich will nicht mehr:

Dir Weisem weis ich den Weg!“

Worauf man mit Wotan antworten könnte:

*) Giraldu Cambrensis, Descriptio Cambriae VI. 189 (Ber. brit. med. aevi script. T. XXXVI).

„Mancher wähnte
weise zu sein,
nur was ihm noth that,
wusst er nicht.“

An einer Stelle aber wusste man, was uns „noth that“, dahin, in seine heimische Burg, kehrte da der Gott zurück.

Tiefe Kenner haben uns gelehrt, den „Ring des Nibelungen“ als Wotans-Drama wieder zu erkennen; und wahrlich, das war nicht leicht. Denn durch seine Zustützung als „Oper“ war er so entstellt, dass der eigentliche Held des Dramas, Wotan, als eine episodische Nebenfigur, episodische Momente aber, wie Siegmund's Frühlingslied, der Ritt der Walküren, der „Feuerzauber“, die Schmiedelieder etc. als Hauptsache erschienen. Nun hatte man eine Oper mit einigen „Hauptnummern“, an die man sich halten konnte; alles Uebrige waren „Längen“. Man hielt sich an den Sinnenzauber der Musik und kümmerte sich um den geistigen Gehalt, um das Drama, gar nicht. Dass es diesem Echtesten und Wahrsten aller Dramen so ergehen konnte, ist tief beschämend nicht nur für unsere künstlerische Oeffentlichkeit, sondern für die ganze moderne Culturwelt; am meisten aber für den „deutschen Geist“, im Vertrauen auf welchen bekanntlich dieses deutscheste Kunstwerk entworfen wurde.

Als daher endlich im vorigen Jahre der „Ring des Nibelungen“ nach zwanzigjähriger schmachvoller Verbannung in die einst für ihn vom Meister erbaute Schauburg, in das Bayreuther Festspielhaus zurückkehren durfte (welche Rückkehr bezeichnender Weise einzig durch die inzwischen mächtig erwachte Theilnahme der Nichtdeutschen an dem deutschen Kunstwerke ermöglicht wurde), da galt es zunächst, die bis zur Unkenntlichkeit entstellten, opernhafte verzerrten Züge des Dramas wieder herzustellen. „Der langen Irrfahrt Staub“ lag aber so dick und fest, dass die einmalige Waschung nicht genügen konnte, die Züge des Kunstwerkes in ihrer ganzen Reinheit wieder zum Vorschein zu bringen. Namentlich gelang es im vorigen Jahre noch nicht ganz, seinen Charakter als Wotans-Drama deutlich zur Erscheinung zu bringen, weil für den Wotan kein Darsteller gefunden war, der die physischen und psychischen Kräfte in sich vereinigte, welche dazu nöthig sind, um diese Rolle in den beherrschenden Mittelpunkt des Dramas zu stellen. Schon meinten Viele resignirt, das Geschlecht der Wotan-Darsteller sei ausgestorben, — doch siehe da, nun ist es wiedererstanden. „Natürlich muss ich auf junge Leute halten, die durch unsere Opernbühne nicht schon ganz ruinirt sind“, — diese oft citirten Worte des Meisters finden wieder einmal ihre volle Bestätigung durch den ganz herrlichen Wotan, mit dem uns Anton van Rooy überraschte. Ein noch ganz junger, in weiteren Kreisen wenig bekannter Sänger, der eben erst seine Gesangsstudien vollendet und unseres Wissens noch niemals zuvor die Bühne betreten hat, schafft uns in Bayreuth einen Wotan, der an sonorer Kraft und Ausdrucksfähigkeit der Stimme seines Gleichen sucht und der auf dem besten Wege ist, die Tiefe dieses Charakters geistig zu erfassen und im Spiel überzeugend zur Erscheinung zu bringen. Holländer von Geburt, zeigt doch der Künstler eine so reine und deutliche, dabei auch schöne Aussprache des Deutschen, wie wir sie bei deutschen Sängern nur selten antreffen. Es ist wieder einmal eine jener „Entdeckungen“ Bayreuths, die für die darstellende Kunst unserer Zeit nachgerade anfangen, massgebende Bedeutung zu erlangen. Gelingt es diesem reichbegabten Künstler, den verderblichen Einflüssen der „Opernbühne“ zu widerstehen und Bayreuth auch innerlich treu zu bleiben, so haben wir in Zukunft von ihm Einen der glänzendsten Vertreter jenes wahren dramatischen Darstellungsstiles zu erwarten, wie er einzig in der Bayreuther Schule gepflegt wird. — Das „ewig Junge“ erobert sich von hier aus die Welt. Und es ist schon eine gar stattliche Schaar, die diesmal in Bayreuth ins Feld geführt werden konnte; nennen wir sie gleich: Friedrichs, der dem Licht-Alberich Wotan einen Nacht-Alberich von hinreissender Dämonik entgegenstellte. Der charakterisirende Sprechgesang neigt sich bei ihm zwar manchmal etwas zu sehr nach Seite der rein sprachlichen Declamation, doch kommt ihm an überzeugender Charakteristik Keiner gleich. — In Breuer hat sich Bayreuth einen Mime von vollendetem Stile herangebildet: Form und Inhalt der Darstellung sind bei ihm zur Einheit verwachsen. Man sehe sich den 1. Aufzug des „Siegfried“ in Bayreuth an: da ist der letzte Rest des Theatralischen verschwunden. Alles ist drastisch natürlich und ist doch in den wunderbaren Duft des Märchens getaucht. — Stellen wir daneben gleich jene Scenen zwischen Wotan und Fricka im „Rheingold“ und

Leipzig, am 12. August 1897.

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.

XXVIII. Jahrg.]

No. 33.

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzelle betragen 30 Pf.

Inhalt: Die Melodik der Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. II. (Schluss.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Basel, Bayreuth (Schluss), Carlsruhe (Fortsetzung) und Nordhausen. — Bericht aus Guben. — Kirchenmusik. — Opernaufführungen. — Aufgeführte Novitäten. — Kritischer Anhang: Compositionen von Bruno Oskar Klein und G. Flügel. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die Melodik der Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

II.

(Schluss.)

Um schliesslich doch wenigstens einen ungefähren Begriff von der Melodik der weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg zu geben, folge hier ein Beispiel, nämlich No. 43, in der Form, wie Rietsch es abdruckt, und in einer Uebertragung, wie ich sie für geboten halte. Ebenso wie dieses Stück, sind auch die meisten anderen mit kleinen „Melismen“ zu Anfang und oft auch in der Mitte und am Ende geschmückt, welchen die Handschrift regelmässig die nächstfolgende Textsilbe unterstellt. Dr. Rietsch glaubt deshalb, dass dieselben zu singen (solfeggiren) seien; ich möchte das bezweifeln und vielmehr annehmen, dass wir in ihnen kleine Instrumental-Vorspiele, Zwischenspiele und Nachspiele zu sehen haben, bestimmt, zunächst die Tonart für den Sänger zu fixiren und ihm Ruhepausen zu verschaffen. Doch sind dieselben selbst von melodischem Werth und bilden integrierende Bestandtheile des Aufbaues. An widerborstigen „Minimae“ fehlt es dem Stücke nicht; ich halte dieselben gerade ebenso für Plicae ascendentes (kleine Pralltriller), wie die völlig entsprechenden Notenzeichen der Colmarer und Donauessinger Handschrift. Dass in keinem Einzigen der Vor-, Zwischen- und Nachspiele eine solche „Mi-

nima“ vorkommt, ist Dr. Rietsch nicht aufgefallen! Ich sehe darin einen Beweis: 1. für die instrumentale Natur dieser Intermezz; 2. für die Bedeutung des ↓ als Gesangsverzierung (vocal).

Mondseer Handschrift fol. 207a.



„Minima“-Verstösse wären hier mehr oder weniger die extra-kurzen Auftakte auf: „Kannst“, „Ja“, „Lieb“,

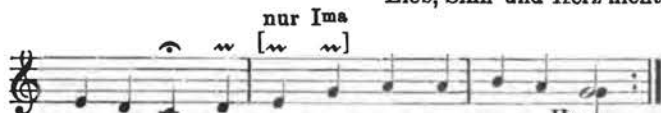
„Dein“, „Lass“, sowie auch die im Metrum schweren Silben: (wird)kait, dei(nem) — gewiss einigermaassen planlose Setzungen der Kürzen, wenn ↓ wirklich eine Minima bedeutet. Anders, wenn wir es als Plica lesen; dann bedingt die Verzierung der Auftaktnote eher eine Verlängerung als eine Verkürzung derselben, jedenfalls einen nachdrücklichen Vortrag. Die Doppelnoten am Ende der einzelnen Melodiezeilen bedeuten zweifellos ein längeres Verweilen (eine Art Fermate); sie gehören aber nicht der Mensuralnotenschrift, sondern nur der Choralnotirung an (Bivirga, Distropha, Pressus). In keiner der mensural notirten Nummern der Handschrift kommt diese Notenform vor! Uebrigens möchte ich in derselben weniger das Zeichen einer wirklichen Länge von bestimmter (!) Dauer, als vielmehr ein Mittel der bequemen Andeutung zu dehnender Werthe sehen, das, wie ich aus Erfahrung bestätigen kann, sehr oft ausgezeichnete Dienste leistet. Meine Uebersetzung der Melodie (eine Octave höher gelegt) sieht so aus:

Liebesduett.

(Vorspiel.)



Kannst du mir hal - ten
Lieb, Sinn und Herz nicht



Treu und Ehr? „Ja, gern, wenn ich bin ei - gen dein!“
von mir kehr! „Das soll mit gan - zen Eh - ren sein!“



Dein Wür - dig - keit mein Herz be - zwingt, dass
Lass mich aus dei - nem Her - zen nicht! Kein



nie - mand dich von mir ver - dringt. „Ich be -
Un - treu dir von mir ge - schicht! „Das



leib dir stat ohn fal - schen Rat.
ist ein Ehr mit gu - ter Lehr!“

Schliesslich sei mir noch ein Wort der Verständigung mit den Herren Litteraturhistorikern gestattet. Diese ziehen eine scharfe Grenze zwischen eigentlichem Minnegesang und Uebergang zum Meistersang in einer Zeit, aus welcher uns Melodienotirungen der Minnesänger überhaupt nicht erhalten sind (um 1300). Wenn die Hoffnung, dass die Musikwissenschaft der deutschen Metrik noch festere Anhaltspunkte für die innere Gliederung der Strophen, die Messung der Verse, die Unterscheidung von Binnenreimen etc. nachweisen könnte, nicht ein für alle Mal aufgegeben werden soll, so muss vor Allem erst von Seiten der Metriker zugestanden werden, dass die musikalische Praxis der Minnesänger mindestens noch durch das 14. Jahrhundert hindurch maassgebend geblieben ist. Erst ganz allmählich scheint, wohl nicht vor dem 16. Jahrhundert, das Verständniss für den

Sinn der durch Jahrhunderte gleichmässig gebräuchlichen Aufzeichnungsweise der alten Töne verloren gegangen zu sein. Adam Puschmann wusste 1571 mit den Notirungen der Colmarer Handschrift Nichts mehr anzufangen, da er die Melodien „im Coral und ohne Blumen genotirt fand“ (Runge, a. a. O. S. XX). Die musikalische Praxis der Meistersinger des 16. Jahrhunderts scheint sich von der der Minnesänger, an welche sie unbestreitbar direct anknüpfte, wie besonders die Colmarer Handschrift darthut, immer weiter entfernt zu haben, sodass der Abstand der Meistersingermelodien von denen der Minnesänger, mit denen sie doch identisch zu sein vorgaben, schliesslich ein fast noch grösserer wurde, als der der Dichtungen. Die Colmarer, Donaueschinger, Mondseer, Tegernseer und Lambacher Handschriften stehen aber nebst Hagens Nithart-Handschrift bezüglich des musikalischen Aufbaues der Melodien und ihrer Notirungsweise durchaus noch auf demselben Boden, wie die von den Deutschphilologen mit mehr Vertrauen betrachtete Jenaer Handschrift. Soweit dieselben Melodien älterer Dichter enthalten, ist daher anzunehmen, dass auch die Melodien alt, wenn auch vielleicht manchmal verderbt sind. Keinesfalls darf aber aus dem Eindringen meistersängerlicher Dialektik in die mit den alten Melodien gegebenen Texte geschlossen werden, dass auch die Melodien den Meistersängern angehören. Speciell die Colmarer Handschrift zeigt auch noch textlich, wie Runge's Publication an vielen Stellen nachweist, die älteren Formen des Strophenbaues getreu conservirt, welche die späteren Meistersänger durch Vermehrung der Reime zerbrachen. Deshalb nochmals an die Germanisten die Bitte, sich zunächst von der vollständigen Gleichartigkeit der Notirungsweise aller jener alten Liederbücher zu überzeugen und anzuerkennen, dass dieselben in musikalischer Hinsicht durchaus auf dem Boden des Minnegesangs stehen. Nur wenn das anerkannt ist, darf man hoffen, dass die Untersuchung der alten Melodien auch für die mittelalterliche Metrik noch positive Ergebnisse bringen kann.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Basel, Anfang Juli.

Der Baseler Berichterstatler des „Musikalischen Wochenblattes“ hat lange geschwiegen und muss vor Allem die verehrte Redaction und den geneigten Leser um Verzeihung bitten. Dieses Stillschweigen hat seinen Grund nicht etwa in einer Stagnation des Baseler Concertwesens, auch nicht in seinem eigenen Fernbleiben von den musikalischen Ereignissen, sondern in der Anhäufung von anderen Arbeiten, die ihn am ruhigen Ueberdenken des musikalischen Lebens und Treibens seiner Vaterstadt hinderten. Nun soll aber das Versäumte wieder einigermaassen gut gemacht und ein kurzer Blick auf die vergangene Saison geworfen werden, nachdem dieselbe am 13. Juni mit einer Aufführung des „Paulus“ ihren Abschluss gefunden hat. Eine systematische Aufzählung aller musikalischen Aufführungen zu geben, hat aber nun keinen Zweck; was Alles bei uns zu Gehör gebracht worden ist, hat der Leser ja in der Concertumschau gefunden. Heute möchte ich auf die Hauptmomente, die Solisten und vor Allem die aufgeführten Novitäten zu sprechen kommen, um zu zeigen, wie auch Basel rüstig voranschreitet, und auf seinem vorzugsweise classischen Boden auch manche noch fremde Pflanze Wurzel fassen lässt und sich an deren Blüten und Früchten freut.

Leipzig, am 19. August 1897.

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.

XXVIII. Jahrg.]

No. 34.

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreispaltigen Petitzeile betragen 30 Pf.

Inhalt: Die Melodik der Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. III. — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Basel (Fortsetzung), Berlin (Fortsetzung), Carlsruhe (Fortsetzung) und Nordhausen (Schluss). — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Aufgeführte Novitäten. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: W. J. v. Wasielewski, Aus siebzig Jahren. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die Melodik der Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

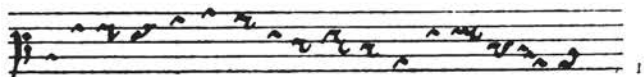
III.

(Troubadours und Trouvères.)

Schneller als ich hoffen konnte, bin ich in die Lage versetzt, meinen Beweisführungen den letzten Schlussstein einzufügen.

In der vor wenigen Jahren (1892) unbeachtet von der musikalischen Welt erschienenen, daher von mir erst jetzt nach langem mühsamen Suchen in dem Chaos der Litteratur fremder Gebiete gefundenen Lichtdruck-Facsimilirung des Chansonnier de St. Germain des Prés (Cod. 20050 der Pariser Bibl. Nat.), einer bereits im 13. Jahrhundert geschriebenen Sammlung von Chansons der Trouvères des 12.—13. Jahrh. (Godefroid de Chastillon, Jacques de Cysoing, Cardon de Croisilles, Philippe de Nanteuil, Garnier d'Argies, Hughes de Bregy, Chastelain de Coucy, Gaces Brulé, Thibaut von Navarra, Audefroid le Bastard, Le Vidame de Chartres, Guiot de Provins, Guill. de Vinier, Andrien Contredit, Pierre de Molines, Blondel de Nesles, Gautier de Nabilly, Moniot d'Arras, Duchesse de Lorraine, Gautier d'Epinal, Chièvre de Reims, Guiot de Dijon, Colin Muset, Conte de Chalons, Chrétien de Troies, Muse en Borse und vielen anonymen) mit den Musiknoten von 113 Nummern (!) ist ein weiteres ausserordentlich werthvolles, reiches Material für Studien über

die Melodik der ritterlichen Sänger der Allgemeinheit zugänglich gemacht.*) Dieser Codex zerstreut auch die letzten Zweifel an der Thatsache, dass die in Nota quadrata notirten Melodien der Troubadours und Minnesänger nicht Mensuralnotirungen, sondern wie so viele Antiphonarien und Gradualien der Zeit nur in einer gefälligeren und deutlicheren, den Mensuralnoten ähnlichen oder vielmehr ihnen als Muster dienenden, nur kalligraphisch von den Anderen verschiedenen Form aufgezeichnete Neumirungen sind. Denn die Notenzeichen des Chansonnier de St. Germain sind eben wirkliche Neumen eines etwas verdickten Fliegenfuss-Typus, z. B. (fol. 51r, Coucy):

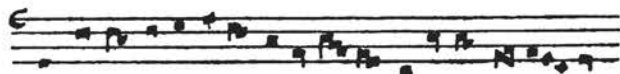


Commencement de douce saison bele que ie voi revenir.

Nach der bisher allein bekannten de la Borde'schen Facsimile-Ausgabe der Chansons des Châtelain de Coucy

*) In den Publicationen der Société des anciens textes français (Paris, Firmin Didot & Cie.); ein noch nicht erschienener II. Band verspricht eine „transcription“ aus der Feder von P. Mayer und G. Raynaud (auch der Musik?). Die im Codex selbst nicht genannten Autoren der einzelnen Lieder sind aus anderen Handschriften nachgewiesen bei Ed. Schwan, „Die altfranzösischen Liederhandschriften“ (Berlin 1886), S. 181—189.

vom Jahre 1781 (auf Grund der MSS. 7222 und 5198 der jetzigen Pariser Nationalbibliothek) sieht dieser Anfang so aus:



Commencement de douce saison bele que le voi revenir.

wozu gleich bemerkt sei, dass so wie in dieser Ausgabe, unzweifelhaft auch in den Handschriften (ähnlich wie in den paar Münchener Duodezblättern mit Motets aus derselben Zeit, welche mir s. Z. vorgelegen) beim besten Willen nicht zu unterscheiden ist, ob die Notenquadrate rechts Hälse haben sollen oder nicht, d. h. Longa und Brevis sind thatsächlich nicht zu unterscheiden. Dass in dieser Zweideutigkeit eine gewisse Verführung liegt, Longa und Brevis zu erkennen, wo man sie nach einer vorgefassten Meinung brauchen kann, liegt auf der Hand.

Alte Zweifel an der Verlässlichkeit der bisherigen Uebertragungen derartiger Notirungen, besonders derjenigen Ed. de Coussemaker's (z. B. und vor Allem in den Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle, Paris 1872) fanden in mir starke Kräftigung, als ich den Chansonnier de St. Germain in die Hand bekam. War es mir doch längst so vorgekommen, als habe Coussemaker mit diesen Uebertragungen seine liebe Noth gehabt, als habe er nicht immer consequent nach Maassgabe der vorliegenden Manuscripte verfahren können, sondern diesen öfters Gewalt anthun müssen. Am meisten war mir immer aufgefallen, dass Coussemaker's Uebertragung die Ligaturen und Coniuncturen gar nicht als solche respectirte, sondern dieselben ganz beliebig auflöste; stutzig machte mich auch, dass er offenbare Parallelstellen nicht gleichartig behandelte. Durch die Bekanntschaft mit dem Chansonnier de St. Germain aber bin ich ganz und gar zu der Ueberzeugung gelangt, dass Coussemaker, wie vor ihm auch Perne und andere Gelehrte die schlicht und naiv erfundenen Weisen der Trouvères gänzlich missverstanden und arg entstellt hat, indem er auf sie die Regeln der Franconischen Mensuraltheorie anwandte, welche zwar in derselben Zeit aufkam, mit der sie aber nicht das Geringste zu thun haben. Wenn wir betreffs dieser ganzen Litteratur endlich zu einem befriedigenden Ergebnisse kommen wollen, so müssen wir vor Allem erst in aller und jeder Beziehung der Idee entsagen, dass dieselbe mensuraliter notirt sei.

Mit dem Moment, wo wir darauf Verzicht leisten, in der Gestalt der Noten Anhaltspunkte für die rhythmische Structur der Melodie zu finden, gewinnt das Metrum des Textes die alleinige Gewalt über den musikalischen Rhythmus. Dass aber doch wiederum die Melodienotirung und vor Allem die Melodieführung von grosser Bedeutung für die correcte Bestimmung des poetischen Metrums sein kann, will ich gleich zum Voraus betonen. Gerade die Melodien bestätigen nämlich zunächst in überraschender Weise die Richtigkeit der Annahme der Metriker, dass alle Maasse der Troubadours und Trouvères entweder steigende oder fallende (wie Diez „Poesie der Troubadours“ vorsichtig sich ausdrückt, statt jambische oder trochäische) sind, d. h. dass Daktylen, Anapäste etc. gar nicht in Frage kommen. Die französische Sprache besitzt die merkwürdige Maasslosigkeit und Accentlosigkeit, dass jede Silbe sowohl an schwerer wie an leichter Stelle des

Metrums auftreten kann (was in der Poesie der deutschen Minnesänger ganz und gar nicht der Fall ist). Das einzige, aber auch unfehlbare Mittel, zu unterscheiden, ob ein Vers trochäisch (fallend) oder jambisch (steigend) ist, bildet der Reim, z. B. muss der Vers: „Car à merveilles remir“ (Adam de la Halle, Chanson II) von der Reimsilbe aus (*mir*) rückwärts bestimmt werden, also



Das auffallendste an Coussemaker's Art der Uebertragung der Melodien Adam's de la Halle ist die Nichtachtung der Ligaturen; der Sinn der Ligaturen (—) und Coniuncturen (•••) ist in aller Neumennotirung, Töne, die auf eine Silbe gesungen werden sollen, dem Auge sofort kenntlich zu machen. Eine Rechtfertigung für das Verfahren, die Ligaturen beliebig zu zerlegen und andere Ligaturen (!) zu bilden, ist nicht erfindlich! Die Uebertragung sämtlicher mir bisher erreichbar gewordenen Trouvères-Notirungen etc. hat mich überzeugt, dass die Ligaturen sehr wohlbedacht und geschmackvoll (wenn auch manchmal etwas überladen) von den Autoren gewählt sind, und ein Grund für Aenderungen nicht vorliegt. Nur die scheinbaren Ligaturen der Hagen'schen Nithart-Handschrift erweisen sich zum grossen Theile als nicht conservirbar und müssen aufgelöst werden, weil die Abzählung der Silben ergibt, dass sonst nicht Töne genug vorhanden sind.

Der Werth der Ligaturen entspricht durchaus dem der Silben, für welche sie eintreten; will man einen verschiedenen Dauerwerth der Töne derselben annehmen, so muss dabei das maassgebend sein, was wir aus Guido von Arezzo und anderen mittelalterlichen Autoren über die Vortragsweise der Ligaturen im Kirchengesange wissen, d. h. die Dehnung der Schlussnote. Daraus folgt, dass in allen Fällen, wo es gilt, den Werth von drei Zeiten auf eine zweitönige Ligatur zu vertheilen, dies nach der Messung $\overset{\cdot}{\text{P}} \overset{\cdot}{\text{P}}$ und nicht $\overset{\cdot}{\text{P}} \overset{\cdot}{\text{P}}$ zu geschehen hat; umgekehrt, wenn drei Töne auf zwei Zeiten unterzubringen sind, so ist die Ligatur nicht in $\overset{\cdot}{\text{P}} \overset{\cdot}{\text{P}}$ sondern in $\overset{\cdot}{\text{P}} \overset{\cdot}{\text{P}}$ aufzulösen. Selten kommen vier und mehr Töne als Ligatur oder Coniunctur bei den Trouvères und Minnesängern vor, und dann ist zumeist die von mittelalterlichen Autoren genugsam erörterte Zerlegung in 2+2, 2+3, 3+2, 4+2, 3+3 etc. durch die Form der Neumen kenntlich gemacht.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Basel, Anfang Juli.

(Fortsetzung.)

Lassen wir nun die Solisten Revue passiren! Unter den altbewährten Gästen in Basel figurirt Hr. Prof. Halir aus Berlin, der, der Joachim'schen Tradition folgend, mit Fug und Recht oft auf die Spohr'schen Concerte zurückgreift und uns dieses Jahr die „Gesangsscene“ brachte. Was ist auch dankbarer für einen wahrhaft classischen Vortrag, wie ihn Halir hat, als die breite Cantilene Spohr'scher Musik! Dass

Leipzig, am 2. September 1897.

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.

XXVIII. Jahrg.]

No. 35/36.

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 Welpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzelle betragen 80 Pf.

Inhalt: Die Melodik der Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. III. (Fortsetzung.) — Volksconcerte. Eine Anregung zur allgemeineren Verbreitung guter Musik in weiteren Volkskreisen. Von L. Wuthmann. — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Basel (Schluss), Berlin (Fortsetzung), Carlsruhe (Fortsetzung), Chemnitz und Stuttgart. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die Melodik der Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

III.

(Fortsetzung.)

Bisher galt als Princip, dass Reime eine Dehnung der Notenwerthe oder, wie sich P. Runge in seiner Einleitung zur Ausgabe der Melodien der Colmarer Handschrift ausdrückt, „einen Halt“ bedeuten. Dieses Princip ist wohl unanfechtbar; doch erfordert seine Anwendung jedesmalige Rücksicht darauf, ob das Metrum ein completes (voll symmetrisches) oder aber ein verkürztes ist; in letzterem Falle sind die Dehnungen so stark, dass sie das Metrum füllen, im anderen Falle gelten sie nur als agogische Nuance. Denn als oberster Grundsatz der poetischen Metrik als Grundlage für die Melodiebildung des Mittelalters muss festgehalten werden, dass das Urmaass der Halbvers von vier Hebungen oder, musikalisch ausgedrückt: der Halbsatz von vier Takten ist, gleichviel, ob auftaktig (jambisch, steigend) oder volltaktig (trochäisch, fallend). Eine fortgesetzte Verkettung completer Halbsätze kommt vor, hat aber mangels einer Markirung der Versgrenzen (durch Lücken im Metrum) immer etwas Unruhiges. Von den mir vorliegenden Chansons halten das jambische Normalmaass:

♩ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪

fortgesetzt fest die Nummern 30 (fol. 37r), 45 (fol. 47v), 82 (fol. 65r), 89 (fol. 81v), 105 (fol. 88v) des Chansonnier de St. Germain. No. 45 gewinnt in der Uebersetzung nach den dargelegten Grundsätzen folgendes Aussehen:



Das complete trochäische Normalmaass:

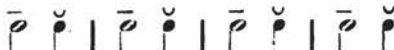
♩ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ ♪

hält fortgesetzt nur fest die Nummer 28 (fol. 37r) des Chansonnier de St. Germain. Dieselbe ist zu übertragen:

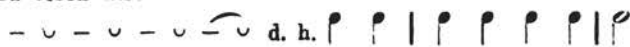


Dass die Reimsilben bei diesem unentwegt gleichmässig fortschreitenden Maasse etwas gedehnt vorge-
tragen wurden, ist gewiss schon wegen der starken Ver-
zierung derselben im 2., 4. und letzten Takte wahr-
scheinlich.

Die Thatsache, dass die Mensuraltheoretiker
des 12.—13. Jahrhunderts nur eine Taktart
kennen, nämlich den Modus perfectus, den Tripeltakt
(modern ausgedrückt: den $\frac{3}{4}$ -Takt), hat unsere Histo-
riker bei den Uebertragungen aller jener mittelalterlichen
Melodien arg irre geführt. So hat Perne in Fr. Michel's
„Chansons du Châtelain de Coucy“ sämtliche 26 Lieder
in Tripeltakt gebracht, und zwar die Mehrzahl mit je
drei Textsilben auf jeden Takt, sodass daktylische Mes-
sung herauskommt; Fétis und Ambros machen zwar aus
dem Tripeltakt kein Princip, wenden ihn aber doch
ebenfalls gerade in solchen Fällen an, wo er rechtes
Unheil bewirkt. Allerdings kann es ja fraglich scheinen,
ob die Repräsentation des metrischen Schemas durch
gleiche Werthe der wirklichen Praxis der mittelalter-
lichen Sänger entspricht; möglicherweise wurden die
schwere und leichte Zeit derart unterschieden, dass die
schwere auf die doppelte Dauer verlängert wurde, also



Keinesfalls aber kann es gutgeheissen werden, die
metrischen Accente des Textes durch gänzlich andere
des musikalischen Taktes zu ersetzen, wie das unzweifel-
haft durch alle unsere Historiker geschehen ist. Das
berühmte, dem Châtelain de Coucy zugeschriebene (wahr-
scheinlich aber von Raoul de Ferrières herrührende) Nach-
tigallenlied ist nach der Ueberzeugung jedes Metrikers
zu lesen als:



welcher viertaktige Halbsatz mit der Reimfolge a b a b b
a a b a b zehn Mal in jeder Strophe wiederholt wird. Perne
überträgt die beiden ersten Zeilen folgendermaassen:



was — abgesehen von dem durch Nichts zu entschuldi-
genden chromatischen cis — insofern passabel, als we-

nigstens die Versgrenzen gewahrt sind und der Aufbau
symmetrisch (wenn auch im Tripeltakt und in dreitak-
tigen Gruppen) erfolgt. Ambros' vermeintliche Verbesse-
rung der Perne'schen Uebertragung ist dagegen ent-
schieden monströs:



Welche Verrenkung des Textes! Etwas besser (aber nicht
viel) ist mein Versuch in den „Studien zur Geschichte
der Notenschrift“ ausgefallen, krankt aber doch auch
noch ähnlich wie der Delaborde's (Essay II. S. 281) an
der Annahme der Unterscheidung von Längen und Kür-
zen durch die Gestalt der Noten. Das ganze Lied (nach
dem Facsimile in Delaborde's Mémoires historiques sur
Raoul de Coucy, Paris 1781) muss aber vielmehr so ge-
fasst werden:



(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, am 9. September 1897.

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.

XXVIII. Jahrg.]

No. 37.

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzelle betragen 80 Pf.

Inhalt: Die Melodik der Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. III. (Fortsetzung.) — Biographisches: Felix Berber. (Mit Portrait.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Berlin (Fortsetzung), Karlsruhe (Schluss), Chemnitz (Fortsetzung) Stuttgart (Fortsetzung) und Wien (Fortsetzung). — Bericht aus Sondershausen. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Opernaufführungen. — Aufgeführte Novitäten. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Neue Ausgaben der 60 täglichen Studien für Pianoforte von J. Pischna durch Willy Rehberg und von 62 Clavier-Etuden von Alois Schmitt durch Carl Beving. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die Melodik der Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

III.

(Fortsetzung.)

Die meisten Gedichte wechseln aber zwischen Versen verschiedener Form, besonders sind folgende beiden Combinationen schon früh beliebt:

a) $\bar{p} \check{p} | \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} | \bar{p} \check{p}$
 $\bar{p} \check{p} | \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} | \bar{p} \check{p}$

(z. B. No. 40 der Lieder Thibaut's von Navarra in der Ausgabe von La Ravallière [1742])

b) $\check{p} | \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} | \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p}$
 $\check{p} | \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} | \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p}$

bei denen jedes Mal der am Ende die Contraction aufweisende zweite Halbvers deutlich gegen den folgenden abgegrenzt wird.

Das Hauptproblem bilden, nachdem man die grundlegende Bedeutung der Halbverse von vier Hebungen begriffen hat, die mehr als achtsilbigen Verse, von

denen besonders die 10- und 11-silbigen (meist jambisch) überaus häufig auftreten und manchmal fortgesetzt der Strophenbildung zu Grunde liegen, weshalb manche Metriker dazu neigen, einen Vers von sechs Hebungen als eine Art *alterum principium* neben den von vier Hebungen zu stellen:

$\bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p}$
und $\bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p} \bar{p} \check{p}$

Ich habe bereits betont („Mus. Wochenbl.“ 1897, S. 34), dass eine solche Annahme zweier Grundschemata nicht angängig ist und zu hundert und tausend Zweifeln über Zwischenformen Anlass geben müsste. Vielmehr bin ich der Ansicht, dass alle mehr als achtsilbigen Verse, mit Ausnahme des seltenen, aber doch vorkommenden neunsilbigen jambischen mit weiblicher Endung — der wohl auf das *ritardando* beim Reim reflectirt und seine überschüssige Kürze sozusagen unterschmuggelt — vgl. die Fälle in Chansonnier von St. Germain No. 36 (fol. 42v) und 44 (fol. 47v) und bei Adam de la Halle, (Chanson 28 u. 34 —, nicht Halbverse, sondern Ganzverse sind, d. h. nicht viertaktige Halbsätze, sondern achttaktige Sätze repräsentiren.*) Eingehende Untersuchungen der nach Hunderten zählenden mir vorliegenden Chanson-Melodien erweisen in einer überraschend grossen Zahl von Fällen eine ganz unverkennbare Abgliederung

*) Derselben Ansicht ist Gaston Paris (Chansons du XV^e siècle, Paris 1875, Vorrede S. XIV): „Pour rendre plus aisément saisissables les rythmes très-variés, dont se servent nos poètes, j'ai séparé par un blanc les deux hémistiches dans les vers qui dépassent huit syllabes.“

der ersten vier Silben des jambischen 10- und 11-Silblers von den 6—7 übrigen Silben; Letztere bilden dann die überaus häufigen Verse:

— — — — —
oder — — — — —

Die Abgliederung der ersten vier Silben ist in der Mehrzahl der Fälle eine ganz unverkennbar interpuncti-
onelle (Sinngrenze), so in 17 der 21 Chansons des
Châtelain de Coucy (nach Delaborde*) gleich zu Anfang
des Textes:

- Nouvelle amor | ou jai mi mon penser (No. 2)
Mult a esté | longuement esbahi (No. 4)
Li nouviaux tanz | et lais et violete (No. 5)
Par quel forfait | et par quel mesprison (No. 6)
Je chantasse | volontiers liement (No. 8)
Belle dame | me prie de chanter (No. 9)
Tant ne me sai | demander ne complaindre (No. 10)
Quant li estez | et la douce saison (No. 12)
Mult est belle | la douce commencance (No. 13)
Quant voi venir | les bel tanz et la flour (No. 14)
Comencement | de douce saison belle (No. 15)
La douce voix | du louseignol sauvage (No. 16)
Merci clamant | de mon fol errement (No. 17)
A la doucor | du tens qui raverdoie (No. 18)
A vos amants | plus qu'a nul autre gent (No. 19)
Ahi amors | con dure departie (No. 20),
Sonques nus hons | por dure departie (No. 21),

und ebenso in einer grossen Zahl von Fällen im Chan-
sonnier de St. Germain, bei Adam de la Halle, in den
von Gaston Paris herausgegebenen Chansons du XV^e
siècle, desgleichen in Raynonard's „Choix“ u. s. w.
Fétis theilt Seite 12 und 14 des 5. Bandes seiner
„Histoire générale“ zwei provençalische Chansons, Eine
von Pons de Capdeuil (1180—90) und Eine von
dem gleichaltrigen Guillem de Saint-Didier im Facsimile
mit, welche Beide fast durchweg zehn- und elfsilbige
Verse haben, aber nicht nur beim Reim (nach der 10.
bzw. 11. Silbe), sondern auch nach der 4. Silbe den be-
kannten Theilstrieb (I) zeigen (einige Abweichungen
sind entweder Fehler im Manuscript oder in der Copie).
Fétis geisselt daselbst die herkömmliche Manier der Ueber-
tragung von Notirungen dieser Art (Perne) und macht
dann selbst einen Versuch, der aber gründlich misslingt.
Der Anfang der zweiten Chanson fällt nämlich bei ihm
folgendermaassen aus:

Ja - mays nulh tems nom poi-rettz far a - mors
qui si - a fais ni mal-trag ni a fans

also wieder mit den Alles zerstörenden Daktylen (doch
immerhin viertaktig), anstatt des unzweifelhaft allein
richtigen:

*) Die neueren kritischen Ausgaben der Lieder Coucy's
reduciren die Zahl der echten auf 16 (Brakelmann 1871), ja
15 (Fath 1883); Beide lassen aber die Melodien unberücksichtigt.

Ja - mays nulh tems nom poi-rettz far a -

mors qui si a fais ni maltrag ni a fans

In sehr vielen Fällen zeichnet auch die Melodie, so
wie hier, die vier Silben selbständig ab, indem sie
nach denselben zu einer neuen Linie ausholt, z. B.:

a) Adam de la Halle, Chanson 22.

Tant me plaist vivre en a - mou-reus dan-

gier qu'a pai - ne ai pen-sée a gue-re-don etc.

b) Coucy, Chanson 6 (nach Chans. de St. Germain, fol. 41v.)

Par quel for - fait ne per quel mes-pri - son m'a-

uez a - mors si de vos es-loi - gnie etc.

c) (anonym, Chansonier de St. Germain, fol. 44v.)

A - près d'a - mor et de longue at - ten-

dan - ce mes - tuet chan-ter par ce - li qui jaim tant

An diesen Proben sei es genug zum Beweise, dass
meine Behauptung einer starken Cäsar im Text und
in der Melodie nach der vierten Silbe des jambi-
schen 10- und 11-Silblers keine willkürliche ist; wer
sich die Mühe nimmt, selbst nachzusehen, wird staunen,
mit welcher Consequenz diese Gliederung durchgeführt
ist.*) Die Wichtigkeit dieser Erkenntniss wird aber
schwerlich Jemand in Abrede stellen: es eröffnet sich

*) Die streng mensurirten Melodienotirungen des Cod.
12744 der Pariser Bibl. Nat. (G. Paris' „Chansons du XV^e
siècle“) bestätigen meine rhythmische Lesung der 10- und
11-Silbler vollkommen, wenn auch in einigen Fällen die
Schlusswerthe durch angehängte Clauseln, die auf Herkunft
aus einer mehrstimmigen Bearbeitung hinweisen, in die
Länge gezerrt sind (vgl. No. 21, 26, 38, 47, 52, 65, 78, 100,
114, 115, 124). Vgl. auch das Beispiel aus dem MS. de Bayeux
bei Weckerlin: „La chanson populaire“, S. 24.

thatsächlich die Aussicht, dass die Metriker endlich aufhören müssen, die zahlreichen erhaltenen Melodien der mittelalterlichen lyrischen Dichtungen zu ignoriren oder doch nur als etwas Accessorisches durch einen accreditirten Musiker besorgen zu lassen, ohne selbst aus ihnen irgend welche Schlüsse zu ziehen.

Ich wage den Satz, dass selbst die blosse Recitation dieser Dichtungen Anspruch auf eine ähnliche Messung hat, d. h. dass für die vier Anfangsilben ungefähr die gleiche Zeit verbraucht wird, wie für die restirenden 6—7 Silben, sodass die Hauptsilben (zu Anfang Jedes der vier Takte meiner Auflösung) einander ungefähr in gleichen Abständen folgen. Das ist aber meines Wissens ein bisher überhaupt nicht ins Auge gefasster Gesichtspunct.

(Fortsetzung folgt.)

Biographisches.

Felix Berber.

(Mit Portrait.)

Der Zufall will es, dass in der Portraitgalerie unseres Blattes zwei Violinisten unmittelbar einander folgen, verstärkt durch den Umstand, dass Beide ihre violinistische Ausbildung einem und demselben Meister, Adolf Brodsky, verdanken, denn auch Felix Berber, über dessen Lebens- und Bildungsgang die hent. No. unseres Blts. berichtet, ist wie Alfred Krasselt, von dem erst kürzlich die Rede war, unter den Augen und der Anleitung des genannten grossen Künstlers zu der Meisterschaft gediehen, die ihn in noch jungen Jahren mit den Besten, Ersten der gegenwärtigen Vertreter des Violinspiels in Reih und Glied stellt. Dass Beide Deutsche von Geburt sind, erhöht die Freude an ihrem Besitz, namentlich jetzt, wo es bei der Bevorzugung ausländischer Virtuosen seitens unserer deutschen Concertinstitute fast den Anschein gewinnt, als könne in diesem Bereich das Vaterland der ausländischen Concurrenz nicht mehr die Spitze bieten.

Felix Berber wurde als jüngstes Kind musikliebender Eltern am 11. März 1871 in Jena geboren, verlebte jedoch die erste Zeit seiner Kindheit in Weimar, wohin die Familie bald nach seiner Geburt übersiedelte. Hier erhielt er von seinem 7. Lebensjahre ab den ersten systematischen Musikunterricht, der 1880, nach Verlegung des Domicils der Eltern nach Dresden, seine Fortsetzung am dortigen k. Conservatorium für Musik fand. Hier erregten die Fortschritte, die der Knabe auf der Violine und nebenbei auf dem Clavier machte, und welche ihm zu wiederholtem öffentlichen Auftreten verhalfen, bald das Interesse weiterer Kreise. Ueber seine Zukunft entschied jedoch erst das Jahr 1884, in welchem er, kurz nach des Vaters Tod, auf den dringenden Rath Hans von Bülow's den Entschluss fasste, sich ganz der Musik zu widmen und zu diesem Zwecke seine violinistischen Studien am Leipziger k. Conservatorium unter Adolf Brodsky weiter zu treiben. Aber hier erfassten ihn nach einjährigem fleissigen Ueben wieder Zweifel an seinem eigentlichen Beruf, und die grosse Neigung, welcher er schon als Kind zur Malerei gehegt hatte, tauchte nach jahrelanger Unterdrückung mit doppelter Heftigkeit auf und gewann derart die Oberhand bei ihm, dass er glaubte,

in ihr sein Lebensziel suchen zu müssen, welchem zuzustreben er sich nach Berlin wandte. Lange hielt aber dieses Intermezzo nicht an, denn bald kehrte der mittlerweile durch widrige Verhältnisse der Unterstützung von daheim beraubte Jüngling nach Leipzig zurück, wo er in Prof. Brodsky nicht blos den weiteren künstlerischen Förderer, sondern bei diesem warmherzigen Meister und dessen gleich hochgesinnter Gattin auch elterlich für ihn sorgende Wohlthäter fand. Die Höhe seiner violinistischen Errungenschaften unter Brodsky's treuer Führung zeigte Felix Berber in dem zündenden Vortrag des Ungarischen Concertes von Joachim, mit welchem er sich in Einer der Oeffentlichen Prüfungen des k. Conservatoriums der Musik im Frühjahr 1889 von diesem Institut verabschiedete. Von hier aus ging der junge Künstler nach London, wo er Aufsehen mit seinem Spiel erregte, kehrte aber nach zwei Jahren wieder nach Deutschland zurück, um in Magdeburg die Stellung des Concertmeisters zu bekleiden, die er aber im Frühjahr 1896 aufgab, um ausschliesslich als Solist thätig sein zu können, als welcher er seitdem überall, wo er auftrat, die grössten Triumphe gefeiert hat. Die bedeutendsten Beweise für seine eminente Beanlagung und deren Ausbildung hat er aber wohl im Herbst desselben Jahres in Berlin abgelegt, wo er unter Assistenz des Philharmonischen Orchesters an drei Abenden das aus Concerten von Joachim (in ungarischer Weise), Wieniawski (Fismoll), Brahms, Tschai-kowsky, Vieuxtemps (Dmoll), Beethoven, Dvořák, Paganini (Ddur) und Lalo (Symphonie espagnole) zusammengestellte Riesenprogramm in einer derart sensationellen Weise absolvirte, dass Publicum und Presse ihn einstimmig unter die ersten violinistischen Grössen der Gegenwart rangirten.

Und als einen Auserwählten unter seinen speciellen Kunstgenossen muss Felix Berber überhaupt jeder vorurtheilslose Sachverständige ansehen, der denselben in der letzten Zeit spielen gehört hat. Dass der junge Künstler in seiner solistischen Bethätigung keinem einseitigen Geschmacks huldigt, bekundet schon das soeben mitgetheilte Berliner Programm; sein Repertoire ist aber noch bedeutend umfangreicher und umfasst wohl Alles, was nach Seiten des musikalischen Werthes, wie interessanter technischer Probleme Anspruch auf Beachtung hat. Ueber der Ausbildung der Virtuosität hat er aber nicht die Pflege der Kammermusik versäumt und hiervon namentlich während seiner Magdeburger Amtthätigkeit die überzeugendsten Proben abgelegt, und wie ihn als Virtuosen ein ernstes Studium der Meisterwerke der bez. Litteratur vor Geschmacksverflachung und dem damit zusammenhängenden äusserlichen Firlefanz bewahrte, so hat er als Quartettspieler namentlich aus der liebevollen Versenkung in die Quartette Beethoven's den reichsten Nutzen für eine tiefere musikalische Erkenntniss gezogen. Zu seinen rein virtuoson Eigenschaften zählen besonders die Klarheit seines Passagenspiels, die jede einzelne Note deutlich erkennbar werden lässt, und eine absolute Reinheit der Intonation bei classischer Bogenführung. Der Ton ist überall, auch in den schwierigsten Positionen, gesund und warm timbrirt, dem Vortrag eignen Temperament und Beseelung, und Selbstständigkeit in der Auffassung, die aber nie in Stilwidrigkeiten ausartet, erhöht das Interesse und den Reiz an demselben. So sehen wir in Felix Berber einen Künstler vor uns, der mit dem ihm vom Himmel verliehenen musikalischen Pfund ehrlich gewuchert und in jungen Jahren bereits zu einem künst-

Leipzig, am 16. September 1897.

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.

XXVIII. Jahrg.]

No. 38.

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 Welpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzelle betragen 30 Pf.

Inhalt: Die Melodik der Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. III. (Fortsetzung.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Berlin (Schluss), Chemnitz (Fortsetzung), Stuttgart (Fortsetzung) und Wien (Fortsetzung). — Concertamschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Aufgeführte Novitäten. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — † Dr. jur. Otto Günther. — Kritischer Anhang: Neuauflage älterer Clavierwerke durch Dr. Hugo Riemann. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die geehrten Leser

des „Musikalischen Wochenblattes“, deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit Nummer 39 zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über den gen. Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, ihre Bestellungen rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahressabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

Die Melodik der Minnesänger.

Von Dr. Hugo Riemann.

III.

(Fortsetzung.)

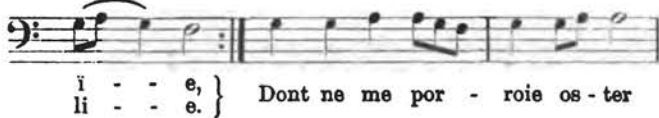
Dass Fétis bei seinen Uebertragungen doch ein unbehagliches Gefühl hatte, geht deutlich aus seinen Klagen über die Monotonie und Stereotypität der Troubadourmelodien hervor (Histoire V, 16): „Keine Spur selbständiger Erfindung macht sich bemerklich. Manchmal ist die erste Phrase von einer gewissen melodischen Anmuth; aber man findet dieselbe Phrase in zwanzig anderen Chansons verschiedener Dichter wieder. Man wird kaum eine einzige Chanson finden, in welcher diese erste Phrase nicht sofort wiederholt wird.“ (Fétis scheint nicht erkannt zu haben, dass bei den Troubadours, Trouvères und Minnesängern ziemlich allgemein den Anfang der Strophe zwei völlig gleich gebildete Stollen von zwei, drei, oft

aber auch mehr Halbversen bilden — übrigens ist aber doch die melodische Nachbildung correspondirender Verse auch unserer heutigen Liedcomposition noch Bedürfniss!). „Gerade diese Anfangsphrase ist aber in sämtlichen Gesängen ohne jede Ausnahme das relativ Befriedigendste: der Rest ist formlos (vague), eintönig, ohne den geringsten Versuch, die durch die Worte gezeichnete Stimmung auszudrücken, und kann nur ermüden und langweilen. Der Rhythmus hat selten eine greifbare Gestalt sowohl hinsichtlich der Lage der Zeiten im Takt, als des symmetrischen Aufbaues der Sätze aus Phrasen gleicher Taktzahl, obgleich doch die Verse regelrecht gemessen sind.“ (Vgl. das ebenso absprechende Urtheil bei Weckerlin „La chanson populaire“ [Paris 1886], S. 11 und 14.)

Für Fétis' Uebertragungen (und nicht nur die seinen) können wir diese Charakteristik passiren lassen; welches schwere Unrecht aber dieselbe den mittelalterlichen Liedcomponisten anthut, beginnen wir allmählich zu begreifen, wenn wir die Melodien aus dem Prokrustesbett der Mensuraltheorie befreien und den zerquetschten und verzerrten Gliedern wieder in ihre natürliche Lage zurückzukehren

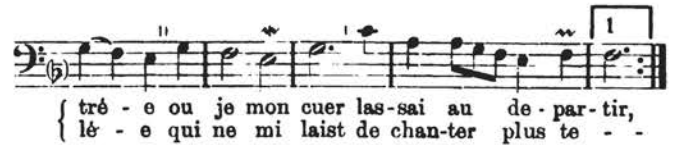
gestatten. Niemand wird mehr ein Urtheil wie das von Fétis unterschreiben, nachdem er die thatsächliche Reichgestaltigkeit, melodische Schmiegsamkeit und den mannigfach abgetönten charakteristischen Ausdruck dieser Lieder in ihrer wahren Gestalt kennen gelernt hat. Welch gesunder melodischer Kern in den Liedern Neidhardt's steckt, hoffe ich durch meine soeben veröffentlichte Chorbearbeitung einer Anzahl derselben („Zehn Mailieder und Winterklagen“ für gemischten Chor und für Männerchor, Leipzig, Steingraber) genügend dargethan zu haben; eine Anthologie von Melodien aus der Jenaer und Colmarer Handschrift u. A. in gleicher Bearbeitung wird bald nachfolgen. Dass aber nicht nur unsere deutschen Lyriker im 13. Jahrhundert, sondern auch ihre französischen und provençalischen Zeitgenossen und Vorgänger keine scholastisch verschrobenen, unser heutiges Musikempfinden abstossenden Melodie-Missbildungen mit ihren hochgepriesenen Versen verbunden haben, sondern dass in ihnen ebensogut der beste Theil der musikalischen Production ihrer Zeit steckt, das möchte ich mit dieser kleinen Skizze einstweilen wenigstens ahnen machen.

Wer hat gegen die erste Chanson Adam's de la Halle in der folgenden Fassung irgend Etwas einzuwenden?



Natürlich kann ich hier nicht eine Blumenlese der besten Chansons des 12. und 13. Jahrhunderts veröffentlichen — ohnehin habe ich dem Herausgeber mit meiner Häufung von Notenbeispielen schon Unkosten genug gemacht. Ich will nur noch mit einem Worte gegen die von Fétis behauptete Monotonie der Melodien Protest erheben. Dieselben beanspruchen zum Theil einen recht respectablen Stimmumfang, da der Abgesang (die „Steige“) sich in vielen Fällen ganz bedeutend über die Tonlage der beiden Stollen erhebt; der gewöhnliche Umfang ist aber eine Septime bis None. Basslage und Tenorlage sind sehr deutlich geschieden (A—d', d—g'). Die Tonarten sind noch oft die altherkömmlichen Kirchentöne (besonders dorisch und phrygisch); doch sind Durmelodien (in C, F und G [sogar mit vorgezeichneten $\sharp f$, d, h , fis]) sehr häufig. Durch den Wechsel kürzerer und längerer Verse und eine manchmal etwas starke Verbrämung mit verzierenden Ligaturen (die aber z. B. beim Châtelain

de Coucy nicht in allen Handschriften gleich reichlich ausgetheilt sind, also auch schon in ihrer Zeit als Ausputz verstanden wurden) wird die Rhythmik sogar eine sehr vielgestaltige, zwischen den Notenwerthen ♪ und ♩ schwankende. Eine Eigenthümlichkeit Adam's de la Halle ist, dass er mit dem Abgesange oft aus dem jambischen in ein flottes trochäisches Maass umspringt, was bei den anderen Componisten selten vorkommt. Ein kurzes Beispiel mag das belegen (No. 14 der Ausgabe Coussemaker's):



(Schluss folgt.)

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Berlin.

(Schluss.)

Von den gesanglichen Darbietungen bereits accreditirter Meister sind in erster Linie die vier Abende zu nennen, die Eugen Gura in der überfüllten Philharmonie veranstaltete. Der Erste dieser Abende war dem Gedächtniss F. Schubert's gewidmet und brachte eine stattliche Reihe von dessen schönsten Meisterliedern, zwischen die auch Einige der minder bekannten eingestreut waren. Am meisten Eindruck machte der vortreffliche Künstler mit dem „Greisengesang“, dem „Lindenbaum“ und „An Schwager Kronos“, die er alle Dreie zwei Mal singen musste. Besonders im Erstgenannten erklang seine Stimme in seltener Jugendfrische und Schönheit, wie überhaupt Gura an jenem Abend ausgezeichnet disponirt war und ungetrübten Genuss bereitete. Den „Prometheus“ vergriff Gura leider im Ausdruck einigermaassen, indem er ihn viel zu matt und zu zahm wiedergab.

Viel störender als an diesem glänzend verlaufenen Abend traten im Laufe des zweiten Concertes gewisse unkünstlerische Eigenheiten des Sängers hervor, insbesondere die unedle und hässliche Bildung mancher Vocale. So habe ich mir in der Ballade „Elvershöh“ von Loewe gegen ein Dutzend geradezu unendlich klingender „i“ angestrichen, und das Wort „schön“ erklang in unverfälschtestem Süddeutsch „scheen“. Dass solche Unarten gerade dieses Mal so stark hervortraten,

Leipzig, am 26. September 1897.

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. Frittsch,
Leipzig, Königsstrasse 6.

XXVIII. Jahrg.]

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 Weltpostvereins. — Jahresabonnements werden unter Zugrundelegung vorstehender Bezugsbedingungen berechnet.

No. 39.

Die Insertionsgebühren für den Raum einer dreigespaltenen Petitzeile betragen 30 Pf.

Inhalt: Die Melodik der Minnesänger. Von Dr. Hugo Riemann. III. (Schluss.) — Tagesgeschichte: Musikbriefe aus Chemnitz (Fortsetzung), Stuttgart (Schluss) und Wien (Fortsetzung). — Bericht aus Bremen. — Concertumschau. — Engagements und Gäste in Oper und Concert. — Kirchenmusik. — Aufgeführte Novitäten. — Vermischte Mittheilungen und Notizen. — Kritischer Anhang: Compositionen von Ph. Scharwenka und A. N. Schäfer. — Briefkasten. — Anzeigen.

Die geehrten Leser

des „Musikalischen Wochenblattes“, deren Abonnement mit dem laufenden Quartal, resp. mit vorliegender Nummer zu Ende geht, werden für den Fall, dass sie dieses Organ über den gen. Termin hinaus zu erhalten wünschen, gebeten, ihre Bestellungen rechtzeitig anbringen zu wollen, damit in der Zusendung keine Unterbrechung stattfindet. — Den werthen Jahresabonnenten gegenüber bedarf es natürlich dieser Erinnerung nicht.

E. W. FRITZSCH.

Die Melodik der Minnesänger.

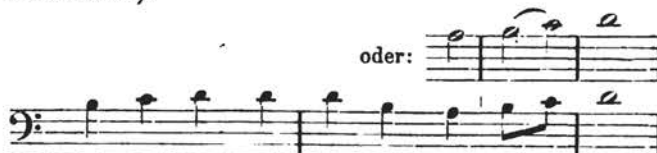
Von Dr. Hugo Riemann.

III.

(Schluss.)

Zum Schluss gebe ich noch ein übermüthiges provençalisches Tanzliedchen aus dem Chansonnier de St. Germain (fol. 82v), welches merkwürdig ist durch echoartige Einschaltungen, für deren richtige rhythmische Darstellung ich natürlich keine Garantie übernehmen kann (doch scheint mir die überschriebene schematische Lösung, welche das Eja! und die Wiederholungen als besondere Reimzeilen betrachtet, den flotten Gang etwas aufzuhalten):

oder:



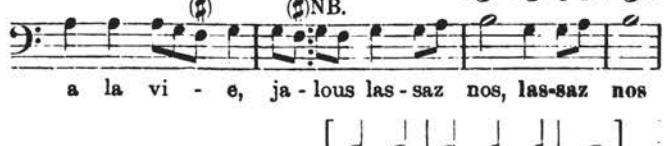
{ A l'en-tra - de del tens clar, e - ja!
{ Et pir ja - lous ir - rit - tar, e - ja!



pir ioi - e re - com-men-car, e - - ja!
vol la re - gi - ne mo - - - strar } kele



est si a - mo - rou - - se a la vi,



a la vi - e, ja - lous las - saz nos, las - saz nos



bal - lar en - tre nos, en - tre nos.

NB. Hier steht irrthümlich ein F-Schlüssel, wodurch der Rest eine Quinte tiefer gerathen würde.

Das Ergebniss der veränderten Betrachtungsweise der alten Melodien ist, trotz des durchaus schematischen Verfahrens der Ableitung des Rhythmus aus dem Textmetrum nach den in No. 5 d. J. des „Mus. Wochenbl.“ entwickelten Regeln, ein in allen Fällen so überraschend gutes und befriedigendes, dass es nicht nur einen starken Beweis für die Richtigkeit der aufgestellten Grundsätze abgibt, sondern zugleich auch eine ganz anders geartete Würdigung der musikalischen Bedeutung der mittelalterlichen weltlichen Monodie bedingt, als man bisher gewöhnt war. Coussemaker's Verdienste werden nicht geschmälert durch die Erkenntniss, dass seine Uebertragungen nicht als correct anerkannt werden können; im Gegentheil gebührt seiner Forscher-Ehrlichkeit uneingeschränkte Anerkennung, da er die Melodien mit allen Widersprüchen gegen seine Uebertragungen gab, wie er sie vorfand. Die Widersprüche und Inconsequenzen eingehend aufzuweisen, in welche ihn der Versuch, eine Art symmetrischen Aufbaues zu Stande zu bringen, obgleich unter Anwendung der Grundsätze mensuraler Lesung die Notirung einem solchen Bemühen unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellte, wird man mir erlassen, da mit Erledigung der Principienfrage: mensural oder nicht? solches Detail kein Interesse mehr hat.

Bei dem kolossalen Umfange der Litteratur, welche durch diese veränderte Betrachtungsweise in ein ganz anderes Licht gerückt wird, steht zu erwarten, dass auch andere Stimmen in der Frage sich geltend machen werden; ich bitte deshalb sehr darum, dass man mir, falls Anfechtungen der von mir aufgestellten Sätze in anderen Zeitschriften oder separat veröffentlicht werden sollten, freundlichst davon Kenntniss gebe.

Tagesgeschichte.

Musikbriefe.

Chemnitz, im Juli.

(Fortsetzung.)

Von den zwei Abonnementconcerten des Lehrer-Gesangvereins, die im November und Ende März stattfanden, ist diesmal besonders Wichtiges nicht zu melden. Die aussergewöhnliche Ausgeglichenheit und Vollkommenheit der Leistungen des stattlichen Chorkörpers, welche dem unter Max Pohle's Leitung glücklich fortgedeihenden Vereine seine hervorragende, vorbildliche Sonderstellung unter den Männergesangvereinen der Stadt gewährleistete, bildete auch den Schmuck der Arbeitsresultate dieses Winters. Ein umfangreicheres, den ganzen Abend oder den grössten Theil eines solchen füllendes Werk erschien nicht, dagegen kam an beiden Abenden eine Anzahl von kürzeren Gesängen zum Vortrag, die in geeigneter Mischung den Gebieten des Kunst- und des Volksliedes entstammten und an deren Spitze Franz Schubert's Hymne „Herr, unser Gott“ für Männerchor und Blasinstrumente, Herm. Goetz' stimmungszart geheimnissvolle Nachdichtung von Wolfgang Müller von Königswinter's Trümmerei „Es liegt so abendstill der See“, ein im Allgemeinen viel zu wenig berücksichtigtes Kleinod aus dem Schatze dieses edlen Tondichters, F. Hegar's „Schlafwandel“, Brambach's Doppelchor „Waldmorgen“ und zwei wirkungsvolle Nummern aus Arnold Krug's dem Wiener Männergesangverein gewidmeten Cyklus „Fahrende Leut“, nämlich „Zigeunerliebe“ und „Jägerlied“, zu nennen sind. Unter den übrigen Chören befanden sich auch eine gehaltvolle Neuschöpfung Mayerhoff's, genannt „Thurmchoral“ nach Martin Greif's Gedicht, und

ein frischer Chor „Frühling, selge Zeit“ des Dresdener Professors Döring. Den verdienstlichen Bestrebungen des Lehrer-Gesangvereins beizurechnen ist sein unablässiges Bemühen, gute, namentlich jüngere Künstlerkräfte als Solisten möglichst zum ersten Male nach Chemnitz zu führen. Den in früheren Jahren Erschienenen gesellten sich diesmal die jugendliche Violinvirtuosin Fräulein Betty Schwabe aus Berlin, aus Joachim's Schule stammend, Frau Katharine Edel aus Dresden und Fräulein Lalla Wiborg aus Christiania. So viel auch die künstlerische Thätigkeit der durch ein kostbares Instrument ganz wesentlich unterstützten Geigerin entsprechende Würdigung fand, und so angenehm man sich namentlich von den volksliedartigen nationalen Gaben der Norwegerin, die übrigens weder eine grosse Stimme, noch viel Temperament entfaltete, berührt fühlte: den Haupterfolg trug doch Frau Edel mit ihren tiefempfundnen, kunstvollendeten, mit frühlingssüßlicher Stimme und herzwinnender Anmuth dargebotenen Vorträgen davon, unter denen sich an erster Stelle zugleich als Beweis für ihre vornehme Geschmacksrichtung die herrliche gefühlvolle Arie der Katharine aus H. Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung“ befand.

Die Thätigkeit von Franz Mayerhoff's Musikverein galt drei gross angelegten Concerten, einem Kirchenconcert und zwei weltlichen Abonnementconcerten, die, wie die vorgenannten bedeutenden Veranstaltungen, auch im Casinosaale stattfanden. Locale Verhältnisse zwingen den mit einem überaus werthvollen Stimmenbestand, im Frauenchor geradezu prächtig ausgestatteten Verein, sein Kirchenconcert stets am Todtensonntag abzuhalten, woraus angesichts der strengen kirchlichen Anforderungen der geistlichen Behörden wieder ein immer gleichbleibender Habitus für die Programmwahl resp. den Stimmungscharakter der Compositionen obligatorisch folgen möchte. Da müssen denn zuweilen Kunst und Diplomatie vereint den Ausweg finden helfen, und in dieser Beziehung hatte Mayerhoff heuer eine Steigerung ausfindig gemacht, die es fertig brachte, aus dem düsteren Stimmungselemente der Todtenklage bis zu einem — Bruckner'schen „Halleluja“, also in die strahlendste, modernste Lichtwirkung zu gelangen. Der Weg begann instrumental mit einer „Klage“ betitelten Streichorchestercomposition in feierlichem Stile, vom Concertleiter Franz Mayerhoff geschaffen, und ging über Friedr. Kiel's kurzes einsätziges Requiem für dreistimmigen Frauenchor und eine Kirchenarie Gade's bis zu Mendelssohn's 95. Psalm für Sopran- und Tenorsolo, Chor und Orchester. Als dieser verklungen war, kam Peter Cornelius mit der Bitte: „Geheiligt werde dein Name“ aus seinem wunderbar schönen, wahrhaft erbauenden „Vater unser“. Vermöge der Textworte „Doch mag der Leib in Staub verwehen, die Seele lebt!“ schlug er die Brücke zum Reiche des Lichtes, dem Bruckner's unbeschreiblich genial concipirter 150. Psalm angehört. So weit war nun die Sache aufs Schönste erdacht, vorbereitet, gesungen und gelungen. Das Orchester, die städtische Capelle, war vorzüglich in Allem, besonders in den instrumentalen Lobpreisungen, jenen himmelstürmenden, gigantischen Schallmassen des Psalms. Der im verhallenden Pianissimo wie im ehernen Forte gleich widerstandsfähige, stürmerprobe Chor nahm alle Hindernisse, besonders die gewaltige chromatische Fuge und die an Beethoven gemahnenden, stimmörderischen Bruckner'schen Höhen mit Feuer und grossem Schwunge, — kurzum es war ein mächtiger Sieg, an welchem bei Gade, Mendelssohn und Cornelius der Concertsänger Eduard Mann aus Dresden in vollstem Umfange durch echt künstlerisches Walten participirte, — aber über Bruckner's kühne Gestaltung ist ein Lamento ausgebrochen, das alle waschecht Ultraconservativen und auch mehr links Stehende wie ein einmüthiges Veto anstimmten. Ich musste unwillkürlich an den zünftigen Stossseufzer „Eitel Ohrgeschinder, auch gar Nichts dahinter“ denken. Mag es sein, dass der spät erkannte und gewürdigte und nicht zum wenigsten wegen der schweren Aufführbarkeit seiner Werke an der Verallgemeinerung seiner Anerkennung gehinderte Meister in der Art, wie er die Theile zum Ganzen fügt, etwas Titanenhaftes hat, während sich der Durchschnitt der sogenannten Kunstfreunde nicht gern in die enge Begrenzung seines Gesichtskreises, in die Freude am vertraut gewordenen Besitz eine Bresche legen lässt: so viel Erwägung wäre aber doch wohl zeitgemäss, dass sich Extreme der Gefühlsäusserungen bei hochbedeutenden, eigenartigen Künstlernaturen auch in Dingen der Gottesanbetung nicht in die Zwangsjacke conventioneller Beschränkung stecken lassen. Möchte sich der muthige Verein in seinen kräftigen Bestrebungen für das gute Neue durch solche Erfahrungen nicht beirren lassen und