

| Nr.                        | Textanfang (mit Überschrift)                                              | Dichter                  | Komponist     | Bearbeiter | Seite |
|----------------------------|---------------------------------------------------------------------------|--------------------------|---------------|------------|-------|
| 277                        | Morgen muß ich fort von hier                                              | l Volkslied —            | Silcher       | Koch       | 715   |
| 278                        | ** Zu Straßburg auf der Schanz (Der Schweizer)                            | l Volkslied —            | Silcher       | Tiessen    | 716   |
| 279                        | ** Ach du klarblauer Himmel (Wohin mit der Freud)                         | l Reinick                | Silcher       | —          | 717   |
| 280                        | ** Nun leb wohl, du kleine Gasse (In der Ferne)                           | l Schlippenbach          | Silcher       | —          | 718   |
| 281                        | ** Der Mai ist gekommen (Wanderschaft)                                    | l Geibel                 | Lyra          | Kieslich   | 719   |
| 282                        | ** Das Wandern ist des Müllers Lust (Wanderschaft)                        | l Müller                 | Zöllner       | Kieslich   | 720   |
| <b>Teil VI.</b>            |                                                                           |                          |               |            |       |
| <b>Musik unserer Zeit.</b> |                                                                           |                          |               |            |       |
| 283                        | Wach auf, es nahet gen den Tag                                            | m Sachs                  | Wagner        | —          | 724   |
| 284                        | Der Tod, das ist die kühle Nacht                                          | s Heine                  | Cornelius     | —          | 725   |
| 285                        | Jugend, Rausch und Liebe                                                  | s Rückert                | Cornelius     | —          | 734   |
| 286                        | Waldesnacht, du wunderkühle                                               | m Heyse                  | Brahms        | —          | 742   |
| 287                        | Dein Herzlein mild                                                        | m Heyse                  | Brahms        | —          | 744   |
| 288                        | Es geht ein Wehen durch den Wald                                          | m Heyse                  | Brahms        | —          | 746   |
| 289                        | ** Es wollt ein Jungfrau früh aufstehn (Rosmarin)                         | m Volkslied              | Humperdinck   | Guttman    | 748   |
| 290                        | ** Spazieren wollt ich reiten (Von alten Liebesliedern)                   | m Volkslied              | Thuille       | Guttman    | 750   |
| 291                        | ** Frau, wenn du mich erretten willst (Nein und ja)                       | m Heinrich v. Morungen   | Berger        | Guttman    | 752   |
| 292                        | Komm Trost der Welt (Der Einsiedler)                                      | s Eichendorff            | Wolf          | —          | 754   |
| 293                        | ** Sei gepriesen (Sonnen-Hymne)                                           | m Guttman —              | Mussorgski    | Guttman    | 757   |
| 294                        | Ein Spielmann stimmt sein Saitenspiel (Spielmann und Mägdlein)            | s Volkslied              | Röntgen       | —          | 759   |
| 295                        | (*) Gepriesen sei viel tausendfach (Chor der Pfeifer)                     | m Sporck                 | Schillings    | —          | 764   |
| 296                        | (*) Heilige Stunde, seliger Tag                                           | s Schreker               | Schreker      | —          | 765   |
| 297                        | ** Schemen erloschner Flammen (Ein Friedhof)                              | m Waldau                 | Kahn          | —          | 769   |
| 298                        | ** Ein Reiter durch das Bergtal zieht (Bergstimme)                        | l Heine                  | Kahn          | —          | 770   |
| 299                        | ** Willst du dein Herz mir schenken                                       | m —                      | Leichtentritt | —          | 772   |
| 300                        | ** Wunderschön prächtige (Maria Gnadenmutter)                             | m Lauentius v. Schnüffis | Leichtentritt | —          | 775   |
| 301                        | ** Blühe, liebes Veilchen (Knabe und Veilchen)                            | m Overbeck               | Leichtentritt | —          | 777   |
| 302                        | Sehet, nun kommt uns die schöne Zeit (Lenzestrost)                        | m Dietmar v. Aist —      | Lendvai       | —          | 779   |
| 303                        | Die schönste Rose die da blüht                                            | m Immermann              | Goslar        | —          | 782   |
| 304                        | Unser süßester Beruf (Vier Madrigale über das Lieben. I. Beruf zur Liebe) | m Gotter                 | Thiessen      | —          | 784   |
|                            | Die Liebe lehrt im Finstern gehen (II. Liebe vermag alles)                | m Schwieger              | Thiessen      | —          | 786   |
|                            | Lasset uns scherzen, blühende Herzen (III. Aufmunterung)                  | m Greflinger             | Thiessen      | —          | 788   |
|                            | Glückselig muß man preisen (IV. Hochzeitslied)                            | m Denaisius              | Thiessen      | —          | 791   |
| 305                        | ** Schaff das Tagwerk (Hoffnung)                                          | m Goethe                 | Kahn          | —          | 793   |

### Unsere Kunstblätter.

- |                                                                                                    |             |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
| 1. Kollwitz: <i>Revolutionsgesang</i> . Lithographie, 1925 . . . . .                               | Vor Seite 1 |
| 2. Dürer: <i>Tanzende Bauern</i> . Kupferstich aus dem Jahre 1514. . . . .                         | " " 113     |
| 3. Marcantonio-Raimondi: <i>Muse</i> . Kupferstich, Anfang des 16. Jahrhunderts . . . . .          | " " 287     |
| 4. Manesse-Liederbuch: Miniatur, deutsch, 14. Jahrhundert . . . . .                                | " " 351     |
| 5. Richter: <i>Es ritten drei Reiter</i> . Holzschnitt, Mitte 19. Jahrhundert . . . . .            | " " 425     |
| 6. van Oostade: <i>Musizierende Bauern</i> . Radierung, holländisch, 17. Jahrhundert . . . . .     | " " 481     |
| 7. Schwind: <i>Sinfonie</i> . Kupferstich von Julius Ernst, Mitte 19. Jahrhundert . . . . .        | " " 577     |
| 8. Schinkel: <i>Dom</i> . Lithographie, 1810 . . . . .                                             | " " 655     |
| 9. Klinger: <i>An die Schönheit</i> . Entstanden in den Jahren 1888—93. Kupfer-Radierung . . . . . | " " 723     |
| 10. Liebermann: <i>Der Gott und die Bajadere</i> . Kreide-Lithographie, 1924 . . . . .             | " " 797     |

## VORWORT

### Kapitel I.

#### Zum Geleit.

Die Bedeutung des Arbeiter-Sängerbundes besteht in seiner zweifachen Aufgabe: in der Einstellung als politische Organisation der Arbeiterbewegung und — zum andern — in seiner kulturellen Wirksamkeit für den Volksgesang. Für die erste Aufgabe war er seiner geschichtlichen Entwicklung nach gut vorbereitet, für den zweiten Teil hingegen weniger. Es kam dieser zunächst auch nicht so in Betracht; sah doch die Partei in den Männerchören teilweise nur ein Mittel im Kampf gegen die unterdrückenden Gewalten des Staates oder der Gemeinden und ein gewaltiges Agitationsmittel zur Gewinnung der Massen, zur Propaganda für den Sozialismus, wenn die Macht der Musik großen Veranstaltungen und Versammlungen ihre Note gab und zahlreiche bis dahin Indifferente unserer Bewegung gewann. Ganz langsam erst erwuchs die Erkenntnis, daß es mit der politischen Aufgabe allein nicht genug war; daß man den Musikdurstigen nicht nur Tendenzchöre vorsingen, sondern durch die Kunst der Musik, durch den Gesang der Klassengenossen auch etwas Seelisches geben sollte. Diese Aufgabe steht durchaus ebenbürtig neben den Bestrebungen im Dienst der Arbeiterbewegung und der Weltanschauungsgemeinschaft. Hebt die Beschäftigung mit der edlen Musik doch nicht nur die gesamte innere Einstellung der Singenden und der Hörenden weit über die Nöte des Alltags, über die oft niederdrückende Fronarbeit hinweg zu lichternden Höhen. Ist doch der Gesang die einzige Kunstform, in der das ungeübte einfache Kind des Volkes sich aktiv betätigen kann. So bringt der Gesang eine gewaltige Steigerung des Seelenlebens, macht den singenden Menschen froher, widerstandsfähiger, bereichert Wissen und Gefühl; so steigert er, unmerklich und im Spiel sozusagen, die Persönlichkeit des Einzelnen, der doch im Chorgesang zugleich nur Glied in der Kette ist, die alle umschließt, die Singenden und die Hörerschaft! Vollkommener kann in keiner Kunst die Solidarität der singenden Massen zum Ausdruck kommen, als in den Arbeiterchören: erst durch Kollektivleistung wird Chorgesang zur künstlerischen Tat. Was aber notwendige Voraussetzung für uns war, hieß: gute Chorliteratur. Diese mußte aber erst geschaffen werden.

## Kapitel II.

### Zur Vorgeschichte unserer Sammlung.

Die „Liedergemeinschaft“, 1892 gegründet, legte das Fundament, indem sie den Selbstverlag schuf, der gute und neue Werke zum Selbstkostenpreis liefern sollte. Doch alle Berichte über die Tagungen des nächsten Jahrzehnts klagten ausnahmslos über die geringe Ausbeute an (der Prüfungskommission) eingereichten Chören und über Mangel an Mitarbeitern aus den Reihen der Dichter und Musiker.

Allmählich bildete sich ein Stamm von Chorstücken, die für unsere Zwecke brauchbar waren. Neben vielen (ganz belanglosen und heute verschollenen) Chören erschienen damals Kompositionen eines Mannes, dessen Name hier zuerst genannt werden muß: Uthmann. Ursprünglich Handwerker von Beruf, hatte er eine gewisse Gewandtheit im Chorsatz erworben und fand nun, indem er Tendenzlieder, meist für Männerchöre, vertonte, ein lautes und weites Echo. Es ist Uthmanns hochanzuerkennendes Verdienst politischer Natur, als Erster Werke für die Arbeitersänger geschaffen zu haben, die dem Empfindungsleben dieser Klasse entsprachen. Da man sich aber allzu ausschließlich mit dieser Musik verband, gewöhnte man sich daran, einen geringen Maßstab an die musikalische, besser gesagt künstlerische Seite der Chormusik zu legen. Es dauerte lange Jahre und kostete erbitterte Kämpfe zwischen der fortschrittlichen Richtung, die über Uthmann hinauskommen wollte, und den Traditionsanhängern. Heute kann man wohl sagen, daß klare Einsicht über jene Entwicklung bei allen Führenden herrschte. Man hat — auf der einen Seite — eingesehen, daß Uthmann sehr eng mit der Seele des Arbeiters verbunden ist, andererseits wissen auch seine wärmsten Anhänger, daß man Uthmann keinen Dienst erwies, wenn man seine Chöre neben die eines Schubert, eines Hegar, eines Othegraven, eines Lendvai auf das Konzertpodium stellte. Seine „Tendenzchöre“ sind im Leben der Arbeiterschaft in erster Linie bei parteipolitischen und weltanschaulichen Massendemonstrationen am Platze.

Das Repertoire der Arbeitersänger wuchs nun allmählich. Die gemischten Chöre vor allem, die seit etwa einem Vierteljahrhundert in unserem Bunde in wachsender Zahl entstanden, brachten neues Leben in eine Bewegung, die in allzu ausschließlicher Pflege des politischen Kampfliedes und des einfachen Volksliedes zu erstarren drohte. Das enge Gebiet des Männerchorwesens wurde nun auf die Gemeinschaft, auf das Singen von Frauen und Männern ausgedehnt. Hier bot sich ein Feld von unbeschränktem Umfange; denn auf diesem Gebiete hatten die Meister im Reiche der Musik eine unendliche Fülle von Kunstwerken aller Art geschaffen, und hier lagen zahllose vorbildliche Volksliederarbeiten vor. Neben den Werken für Chor, Soli und Orchester gab es eine unabsehbare Menge herrlicher a-cappella-Gesänge aus alter und neuer Zeit.\*)

\*) „a-cappella“ heißt: ohne Orchester; die Schreibweise a-capella (mit einem p) bedeutet: „ohne ein Böckchen“ — es wäre also ein Bock, wenn man es so schriebe.

Woher erhielten unsere Volkschöre diese Literatur? Zunächst durch Ankauf aus den damals noch wenig umfangreichen Beständen des eigenen Verlags (der ja zuerst auf dem Gebiet der Männerchorliteratur besser versehen war), sodann durch Erwerb von Einzelchören oder Beschaffung von Sammlungen. In erster Linie diente dazu das 1915 erschienene sogenannte „Kaiserliederbuch“, das heute „Volksliederbuch“ heißt. An dieser Sammlung hatten die ersten künstlerischen und wissenschaftlichen Kräfte auf dem Gebiete der Volksliedforschung mitgearbeitet; das Kultusministerium, alle Behörden, alle Sammler, alle Verleger, alle Instanzen hatten bereitwilligst ihre Kräfte in den Dienst der Sache gestellt, da der damalige Kaiser Wilhelm II. die Sammlung angeregt und unterstützt hatte. In achtjähriger Zusammenarbeit aller dieser Männer und Stellen wurde unter der Leitung von Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender ein unerreichtes Meisterwerk einer Volksliedersammlung geschaffen, das über Jahrzehnte hinaus den Volkschören Material für Chorgesang bot (nachdem die schon 1906 erschienene zweibändige Sammlung für Männerchor den Bedürfnissen des Männergesanges Rechnung getragen und Anregungen gegeben hatte). Für unsere Zwecke jedoch war diese Sammlung einerseits nicht ausreichend, auf der andern Seite enthielt sie zuviel Unverwendbares. Vorab fehlte natürlich alles, was zur Weltanschauung des Arbeiters in Beziehung stand; zudem war auch nur das deutsche Volkslied berücksichtigt. Der Begriff „Volkslied“ war in dieser Sammlung sehr weit gefaßt worden, indem man auch volkstümliche Kompositionen darin aufnahm. Außerordentlich groß jedoch war die Zahl von „patriotischen“ Chören. So war es verständlich, daß der Bund, sobald der Weltkrieg vorübergetost war, daran ging, den Plan einer eigenen Sammlung von Chören ins Auge zu fassen. Zweifelloos täuschte man sich zunächst über die Tragweite der Aufgaben einer solchen Arbeit. Auf der Generalversammlung in Cassel (1920) wurde von fachmännischer Seite darauf hingewiesen, daß dies eine Aufgabe für viele Jahre sei, die nur durch musikwissenschaftliche Arbeit geleistet werden könne. In der Tat mußte der Vorstand drei Jahre später in Erfurt erklären, daß man noch keineswegs vorwärts gekommen wäre. Der lebhafteste Wunsch dieser Generalversammlung (1923), die auch die Einrichtung des Künstlerischen Beirats beschlossen hat, war, nun endlich diese Arbeit in Angriff zu nehmen. Die Ausführung scheiterte aber zuerst an der damals einsetzenden furchtbaren Episode im Leben des Volkes, die man mit dem heute schon historisch gewordenen Schlagwort „Inflation“ zu benennen pflegt, eine Zeit, die, fast schlimmer noch als der Weltkrieg, die wirtschaftliche Existenz der Arbeiterschaft, ihre Gesundheit, ihr Leben bedrohte und keinerlei Raum für Leistungen auf kulturellem Gebiet ließ. Endlich war auch diese schwerste Krisis überwunden. Ausgangs 1924 konnte man den Plan wieder aufnehmen. Der Bundesvorstand beschloß am 7. Januar 1925, die Ausführung der Sammlung in die Hand eines Fachmannes zu legen und wählte hierfür den Unterzeichneten. In intensiver anderthalbjähriger Arbeit wurde nun das gesamte Material zusammengestellt, in zahlreichen Vorstandssitzungen vorgelegt und angenommen. Es ist selbstverständlich, daß es hierbei ohne eingehende prinzipielle Aussprachen nicht abging. Das nun vorliegende Werk ist das Resultat dieser Gemeinschaftstätigkeit.

## Der Arbeitsplan unserer Sammlung.

Zuerst mußte der Gesamtarbeitsplan entworfen werden: die Disposition, Stoffeinteilung, Bestimmung der aufzunehmenden Gebiete, Abgrenzung der Sammelarbeit, Gewinnung von Bearbeitern der Volkslieder, von Komponisten u. dergl. Die Gesamtanlage unserer Chorsammlung hat viel Kopfzerbrechen gekostet. Der ursprüngliche Plan, nach gewissen Gesichtspunkten Musik verschiedener Zeiten und Völker zusammenzustellen (etwa wie im Volksliederbuch unter Kapiteln wie „Wandern und Abschied“, „Natur“ usw.) wurde wieder aufgegeben zugunsten der nun gewählten Anordnung. Denn es war besser, für unsere (z. T. musikgeschichtlich nicht so erfahrenen) Chorleiter diejenigen zeitlich-zusammengehörenden Musikwerke räumlich-übersichtlich zusammenstellen, die aus einer einheitlichen Kunstauffassung erwachsen sind, insofern sich diese auf eine weltanschauliche Zusammengehörigkeit gründet. Auch für unsere Sänger dürfte es nutzbringend sein, einmal in ihren Stimmbüchern nebeneinander zu finden, was zusammengehört. Und für die Programmgestaltung — das ist ja fast der wichtigste Grund unserer ganzen Arbeit — bietet diese geschichtliche Anordnung des Stoffes viele Ausnutzungsmöglichkeiten.

Nun können unsere gemischten Chöre ein Konzert geben, das einer bestimmten Kulturperiode gewidmet ist. Sie können unseren Hörern einmal jene Welt zeigen, in der man polyphon (d. h. in mehreren, für sich selbständigen, melodisch strenggebundenen Stimmführungen) musizierte. Ein andermal kann man eine spätere Zeit zeigen, etwa die Romantik, in der man auf die Melodie einen (vielleicht allzu) großen Wert legte und die anderen Stimmen zu einer Art Begleitung gestaltete, sie aber nicht im einzelnen melodisch führte. Solche Gegensätze sind insofern sehr lehrreich, als die Musik der Gegenwart gerade zu jener „horizontalen“ (d. h. auf die vollkommen unabhängige, individuelle Melodieführung jeder Stimme bedachten) Art zurückstrebt, indem sie das „vertikale“ Moment, den auf jedem Takteil entstehenden Zusammenklang der (in der Partitur übereinander, also vertikal, angeordneten) Stimmen dagegen vernachlässigt. Ebenso ist es nun möglich, Stücke von seelischer Ähnlichkeit, also etwa „Liebeslust und Abschied“ zusammenzustellen und auch hier im Programm zu zeigen, wie verschiedene Kulturperioden für das gleiche Gefühl verschiedene Ausdrucksformen gefunden haben. Eine dritte Möglichkeit gewährt unsere Anordnung, wenn man die Wandlung einer Form, z. B. der Chorballeade, im Laufe der Jahrhunderte zeigen will.

Diese Einteilung in sechs inhaltlich zusammengehörige Hauptabschnitte erleichtert den Chören, sich gründlich mit einem bestimmten Stil vertraut zu machen. Wer dann viele alte Madrigale, die den Höhepunkt des a-cappella-Stils darstellen, singt, wird der mageren Musik der Liedertafel für immer entfremdet. Und so soll unsere, den großen Zeitabschnitten der Musikentwicklung folgende Einteilung des Stoffes nicht nur dem Augenblickserfolg der Konzertveranstaltung dienen, sondern — was noch viel, viel wichtiger ist — die kulturelle Entwicklung unserer Sänger und damit des Chorgesanges fördern helfen. Dann kann wieder das eigene, aktive Singen um des Singens willen erwachsen und das

wieder entstehen, was die Entwicklung der letzten 100 Jahre (mit dem Ueberwiegen der Konzertmusikszene) dem Volke genommen hat: die Freude am eigenen, gemeinsamen Musizieren im Hause und in der Natur. Ein anderer Gesichtspunkt kam noch bei Anlage der Sammlung in Betracht: im Bunde haben wir neben den großen, erfahrenen Volkshören in der Hauptsache Chöre mittlerer Leistungsfähigkeit, die für kunstvollere Aufgaben noch nicht genügend geschult sind; und die dritte Gruppe kleinerer Chöre in ländlichen oder kleinstädtischen Orten mit Dirigentschwierigkeiten mußte auch bedacht werden. Wie das Problem behandelt wurde, zeigen wir später.

Nachdem so das Arbeitsgebiet abgesteckt, der Generalplan durchdacht und vom Vorstand gebilligt war, begann die eigentliche Arbeit: das Beschaffen der Chöre. Zuerst wurden über 1000 solcher Stücke zusammengestellt und daraufhin gesichtet, was inhaltlich geeignet, viel gesungen und musikalisch wertvoll sei. Dabei schrumpfte das Material etwa auf die Hälfte zusammen. Und nun mußte wiederum ausgeschieden werden, damit einerseits der Band nicht zu umfangreich würde, andererseits die sechs Einzelgruppen in einem gewissen richtigen Gleichgewichtsverhältnis ständen und die wichtigsten Chorkomponisten richtig vertreten wären. Dieser vorbereitenden Arbeit folgte die Einzeluntersuchung, das Vergleichen verschiedener Lesarten, resp. Bearbeitungen, das Verteilen der zu bearbeitenden Vorlagen an die vorhandenen und die neu zu gewinnenden Mitarbeiter — anders ausgedrückt: die Arbeit des musikwissenschaftlichen Sammlers und die des Redaktors. Ueber die endgültige Aufnahme aller dieser Chöre entschied, unter steter Führung mit dem Bundesvorstand, der aus drei Fachleuten bestehende Künstlerische Beirat, der aus den Herren Prof. Siegfried Ochs, Prof. Dr. Carl Thiel und dem Unterzeichneten bestand. Alle Chöre, soweit es sich nicht um die Werke der Meister des Chorsatzes handelte, mußten von mindestens zweien der Mitglieder des K. B. geprüft werden. Bei allen Neubearbeitungen wurde auf das strengste beachtet, daß die Anonymität gewahrt wurde; diese Forderung wurde sogar so weit getrieben, daß z. B. Werke von Künstlern, deren Handschrift den beiden andern Herren bekannt waren, nur in Abschrift vorgelegt wurden, um jeden Schein einer Beeinflussung des Urteils zu vermeiden. Aufgenommen wurden nur Chöre, die mindestens eine Zweidrittelmajorität im K. B. erzielt hatten. Zahlreiche ausgedehnte Konferenzen des Beirates förderten die Arbeit. Die umfassende Literaturkenntnis und praktische Chorleiter-Erfahrung der Herren Professoren Ochs und Thiel erleichterte die Aufstellung der Liste der Chöre, verschaffte uns versteckte Schätze der Chorgesangsliteratur und öffnete uns Wege zu sonst unzugänglichen Quellen. Ihnen verdankt diese Sammlung unendlich viel Förderung. Und aller Arbeitersänger wärmster Dank gebührt ihnen, die trotz ihrer beruflichen wie amtlichen Inanspruchnahme unserer Sammlung so viel Zeit, Kraft und Interesse gewidmet haben! — Es ist ein schwerer Verlust nicht nur für die Musikwelt, sondern für die ganze Arbeitermusikbewegung, daß eine kurze schwere Krankheit Meister Siegfried Ochs uns am 6. Februar 1929 entrissen hat. — Bestand zwischen den drei Mitgliedern des Künstlerischen Beirates Uebereinstimmung in allen künstlerischen Fragen, so gingen über den Teil I — worauf ich noch zu sprechen

komme — die Anschauungen der Beiräte bezüglich der gesamten Einstellung zu diesen Problemen etwas auseinander. Hier mußte einmal der Vorstand als solcher (allein oder gemeinsam mit dem Unterzeichneten) die Verantwortung übernehmen. In engem Zusammenhange hiermit stand eine neuartige organisatorische Aufgabe: es mußten Stoffe aus der Welt des Arbeiters, die der musikalischen Behandlung zugänglich waren, ausfindig gemacht und komponiert werden. So seltsam dies für den Laien klingen mag, der die Musikgeschichte nicht kennt: wir mußten solche Werke „in Auftrag geben“. Damit nahmen wir die Gewohnheit auf, die jahrhundertlang von der Kirche, von den Fürsten, vom musikverständigen Adel gepflegt wurde und noch heute von den Verlegern geübt wird. Hier hieß es jedoch nicht nur, Künstler von Bedeutung zu finden (was nicht schwer ist, wenn man so viel Geld zahlen kann, um etwa Werke von Richard Strauß anzukaufen), als vielmehr Künstler zu gewinnen, die unserer Weltanschauung nahe genug standen, um in unserem Sinne (und für ein nicht allzu hohes Honorar) Gedichte zu vertonen, die unseren Arbeitersängern etwas zu sagen haben. Wir mußten in den Kreisen der Künstler, der Sammler, der Schriftsteller, der Musikwissenschaftler, sowie der Verleger Unterstützung und Verständnis finden, wollten wir „Qualitätsarbeit“ leisten. Was vor dem Krieg nie gelungen war, jetzt gelang es! Es fanden sich zahlreiche Musiker und andere Künstler, die ihr volles Können in den Dienst unserer Sache stellten. Und zahlreiche Männer der Wissenschaft standen mit ihren Erfahrungen hilfreich zur Seite. So gelang es, zu unserer größten Freude, den Meister der Satzkunst, Professor Dr. A. von Othegraven, als Mitarbeiter zu gewinnen; er hat uns neun Volkslieder bearbeitet.

Neben ihm halfen zahlreiche Musiker von Bedeutung mit. Mein alter Lehrer, Geheimrat Professor Dr. Max Friedlaender, der Redaktor des Volksliederbuches für gemischten Chor, stand stets hilfsbereit mit Auskunft und Empfehlung zur Seite. Vor allem verdanken wir ihm die Erlaubnis vom Verlage Peters und der Kommission für das Deutsche Volksliederbuch, 10 der schönsten Chöre aus dieser Sammlung abdrucken zu dürfen. Ihm, der Kommission und dem Verlagsinhaber Geh.-Rat Hinrichsen gebührt für diese Freundlichkeit unser herzlichster Dank. Andere Verleger waren nicht so entgegenkommend, darunter auch einige Firmen von Weltruf, die derartig hohe Entschädigungsansprüche stellten, daß wir für die Nachdruckserlaubnis auf zahlreiche bedeutende Chorkomponisten (wie z. B. Dvořák) verzichten mußten, während die Firma N. Simrock G. m. b. H. uns den Nachdruck Brahmscher Chöre in freundlicher Weise gestattet hat.

Das Studium der eingelieferten Chöre, kritische Einwendungen gegen einzelne Stellen im Text oder in der Musik, mündliche und schriftliche Verhandlungen, Aenderungsvorschläge seitens der Mitglieder des K. B., Antworten der Künstler, Repliken und Dupliken füllten einige Arbeitsmonate aus, ehe alles druckreif war (wobei manchmal ein einziger strittiger Takt stundenlange Konferenzen, Ueberlegungen und Korrespondenzen kostete).

Als einen weiteren wichtigen Mitarbeiter nenne ich Herrn Karl Lütge, meinen alten Studienfreund. Er hat die unendlich mühsame endgültige Redaktion für den Notenstich, sowie die Anlage des Registers

und der Anmerkungen übernommen, eine große, drei Vierteljahre umfassende, verantwortungsvolle Arbeit, die an die Sachkenntnis wie an die Gewissenhaftigkeit gleich hohe Anforderungen stellt. In dauernder gemeinsamer Tätigkeit haben wir das Gesammelte durchgearbeitet und die endgültige Zahl der Werke festgelegt, sowie die letzte Auswahl getroffen, die sich nochmals als notwendig herausstellte, als der Notensteher mit seinen Kalkulationen des Raumes und der Bundeskassierer mit seinen Unkostenberechnungen an das (nach idealen künstlerischen Gesichtspunkten aufgestellte) Programm herantraten und die Notwendigkeit erkannt wurde, auf zahlreiche schöne Chöre in Hinsicht auf Umfang und Unkosten zu verzichten. — Herr Lütge hat dann selbständig die musikphilologische Seite der ganzen Sammlung in der Hand gehabt, von deren Umfang sich der Nichtfachmann keine Vorstellung machen kann. Erfordert doch u. U. eine einzige Angabe (z. B. das Entstehungsdatum eines Gedichtes, einer Komposition) eine Summe von Ueberlegung, Aufmerksamkeit und Spürtätigkeit, die sich über Wochen, ja nicht allzu selten über Monate erstreckt. Die Anmerkungen durften sich auch nicht allein darauf beschränken, historisches Material zusammenzutragen, sondern mußten eine Einführung geben, die unsern Dirigenten, Sängern und Hörern Wege durch die äußere Formung der Werke und ihre Zeitgebundenheit hindurch zum Wesen und Genuß des Kunstwerks öffnet — ohne jedoch beim Leser Fachkenntnisse vorauszusetzen! Also eine ganz andersartige Aufgabe, als sich die Anmerkungen im Volksliederbuch stellen. Jenes Werk, an dem auch Herr Lütge seinerzeit hervorragend mittätig war, ist eine Fundgrube für jeden Fachmann. Nörgler könnten einwenden, wir hätten ja sehr zahlreiche Chöre aus der Volksliedersammlung übernommen. Keineswegs! Jede gute Sammlung, die auf die Quellen zurückgeht und auf eine gewisse Vollständigkeit und Abgrenzung zielt, wird genötigt sein, eine große Anzahl der gleichen Meisterwerke aufzunehmen. Und sollten wir klassische Chöre gerade darum fortlassen, weil sie auch im Volksliederbuch stehen? Das wäre ein Schildbürgerstreich gewesen. Könnten alle Arbeiterchöre im Besitz der beiden Bände des Volksliederbuches sein, dann allerdings hätte unsere Auswahl dies berücksichtigen müssen. Das aber wird wohl kein Kenner der Verhältnisse behaupten wollen.

Nannten wir vorhin das „Volksliederbuch“ ein „unerreichtes Meisterwerk einer Volksliedersammlung“, so ist damit bereits gesagt, daß schon sein Vorhandensein für uns einen unschätzbaren Vorteil bedeutete und daß wir in hohem Maße seinem Redaktor, Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender, zu Dank verpflichtet sind. Vor allem waren uns Maßstab und Methode vorbildlich, die das „Volksliederbuch“ für Auswahl und Bearbeitung aufgestellt hat: nur das Wertvollste in möglichst vollkommener Form! Das beleuchtet den Wert der „Vorarbeit“, aber auch die Pflicht und Aufgabe der „Nach- und Weiterarbeit“ für ein Werk, das nicht ein Gleiches oder Ähnliches, sondern ein Selbständiges sein will. Man vergleiche — um nur eine Andeutung zu geben — z. B. die Sätze von Silcher, Weber oder Gluck. Wie wesentlich unsere Sammlung in Hinsicht auf Umgrenzung und Anordnung des Stoffes selbständige Wege geht, ist bereits dargelegt. Selbst Inhaltsverzeichnis, Register und Anmerkungen sind nach Gesichtspunkten gestaltet, die eine

Weiterentwicklung versuchen wollen oder eine andere Zielsetzung bedeuten. Um die Anmerkungen z. B. — über die an anderer Stelle berichtet ist, — von aller historischen und philologischen Belastung zu befreien, wurde über die Autoren in einem gesonderten Verzeichnis berichtet, in dem — neben kurzen Charakteristiken \*) — die Lebensgrenzen, soweit es durchführbar war, mit Tages- und Monatsdaten gegeben sind. Mancher Chor wird die Möglichkeit begrüßen, Gedenktage unserer Dichter und Komponisten mit ihren Werken zu begehen.

In anderen von uns herangezogenen Sammlungen fanden wir zahlreiche (oft grobe) Fehler in Noten, Texten, sachlichen Angaben über Dichter, Musiker, Bearbeiter usw., die (z. T. schon jahrzehntelang immer wieder unkritisch und oberflächlich abgedruckt) nur durch genaues Quellenstudium beseitigt werden konnten. Die Anmerkungen bringen hierüber die Einzelbelege. Außerordentlich wertvolle Hilfe war uns auch die Mitarbeit von Dr. Gustav Beckmann. Er hat die sehr zeitraubende Nachschlagearbeit in den Bibliotheken, das Abschreiben von Vorlagen, das Inhaltsverzeichnis, das alphabetische Verzeichnis aller 233 Autoren und endlich die Korrektur der Partitur übernommen und damit unsere Sammlung sehr gefördert. Endlich sei noch der vorzüglichen und sorgsamsten Behandlung des Notenstichs durch die Berliner Musikaliendruckerei gedacht.

Die letzte Aufgabe war die Ordnung nach Schwierigkeitsgraden. Bei der außerordentlichen Verschiedenheit in der Leistungsfähigkeit unserer Chöre wurden drei Hauptgruppen berücksichtigt: 1. Kleine, unerfahrene Chöre oder solche, an deren Spitze als Dirigent ein Nichtmusiker steht, dessen Fähigkeit im Einstudieren komplizierter Werke gering ist. Für diese Gruppe kommen alle im Inhaltsverzeichnis mit „I“ bezeichneten „leichten“ Chöre in Betracht, nämlich „leicht“ im Studium und Vortrag. „I“ nenne ich z. B. solche Werke, die ein (von mir lange geleiteter) Jugendchor ohne jede Notenkenntnis in kurzer Zeit erlernt hat. — 2. Die Hauptmenge unserer Chöre ist imstande, mittelschwere („m“) Werke einzustudieren und zum Vortrag zu bringen; somit ist auch der Hauptteil der Sammlung dieser Gruppe zugedacht. Viele dieser Chöre könnte man allerdings noch mit „I“, andere (wie Nr. 100), mit „s“ bezeichnen! — 3. Volkschöre, die schon auf größere Erfahrung zurückblicken und imstande sind, auch schwierige Werke der Oratorienliteratur aufzuführen, wurden insofern berücksichtigt, als für sie (neben den mit „m“ bezeichneten Chören) noch solche zahlreich vorhanden sind, die „s“ genannt werden müssen. Solche „schweren“ Chöre sind vorzugsweise die großen vielstimmigen, motettenartigen Werke (zum Teil für Doppelchor) und viele Madrigale aus dem zweiten Teil, sodann moderne Chor-komponisten, wie Cornelius oder Schreker oder gar ein so komplizierter Chor, wie der von Pringsheim mit seinem Abweichen von der „Tonalität“, das für die Ganz-Modernen charakteristisch ist. Die Aufnahme von Chören der allerneuesten Mode, dem Vierteltonsystem, hat der Unterzeichnete aus prinzipiellen Gründen abgelehnt.

\*) Als Ergänzungen nennen wir nach der literarischen Seite die Anmerkungen in Diederich „Von unten auf“, nach der musikalischen die Anmerkungen in den „Volksliederbüchern“ u. a.

Natürlich ist es nicht möglich, in Prozentzahlen festzulegen, was man „leicht“ oder „mittel“ oder „schwer“ nennen soll, da die Ansprüche verschieden sind. Diese Grenzen fließen, weil mancher mittelschwere Chor ein paar schwere Stellen, vielleicht auch nur ein schwer zu treffendes Intervall hat, ohne daß man ihn darum „schwer“ nennen könnte. Es sieht sich auch anders an, je nachdem, ob man an die Singenden oder an den Dirigenten denkt: ein Kanon kann für die Sänger ganz leicht und für die Gehörkontrolle des Dirigenten sehr schwer sein. Andererseits kann ein musikalisch einfaches, leicht einzustudierendes Stück für die Sänger „schwer“ sein, entweder durch unbequeme Tonlage, wie oft in den englischen Madrigalen (wo man im Notfall die hohen Tenorstellen mit dem Alt tauschen mag) oder durch schnelle Tonfolgen auf kurzen Noten, oder durch den schwierigen musikalischen Ausdruck. In diesem Sinne soll unsere Klassifikation nur grobe Unterschiede zeigen und verhindern, daß etwa ein unerfahrener Dirigent mit einem jungen Chor an ein Madrigal von Marenzio herangeht oder einen Chor von Cornelius singen läßt.

Unsere 318 Chöre haben somit 98 leichte und 29 schwere Stücke; der Rest von 191 ist mittelschwer. Die Verteilung im Einzelnen stellt sich so:

|        | Anzahl der Nrn. | davon sind |     |     |    | Es sind bezeichnet als |     |    |
|--------|-----------------|------------|-----|-----|----|------------------------|-----|----|
|        |                 | *          | (*) | **  | —  | l                      | m   | s  |
| Teil I | 30              | 2          | —   | 14  | 14 | 13                     | 12  | 5  |
| „ II   | 76              | 45         | 26  | 1   | 4  | 7                      | 57  | 12 |
| „ III  | 102             | —          | —   | 82  | 20 | 36                     | 61  | 5  |
| „ IV   | 50              | 10         | 3   | 33  | 4  | 22                     | 27  | 1  |
| „ V    | 34              | 1          | —   | 8   | 25 | 19                     | 14  | 1  |
| „ VI   | 26              | 2          | —   | 10  | 14 | 1                      | 20  | 5  |
| Summa: | 318             | 60         | 29  | 148 | 81 | 98                     | 191 | 29 |

d. h. \* 18,9% sind: alte Originalsätze, die für die vorliegende Sammlung durch Vortragszeichen, Textfassung usw. eingerichtet worden sind;

(\*) 9,1% sind: Sätze, die hier zum ersten Mal für den praktischen Gebrauch neu gedruckt sind;

\*\* 46,5% sind: bisher nirgends gedruckte Originalsätze

und — 25,5% sind: Sätze, die bereits im Druck vorlagen, in denen aber 6,6% (= 21 Sätze der Sammlung) aus dem Selbstverlag des D. A.-S. stammen, so daß also eigentlich nur

60 Sätze = 19% aus vorhandener Choraliteratur übernommen sind. Somit erscheinen 81% Chöre, in dieser Form zum ersten Mal.

30,8% aller Sätze sind mit l (= leicht) bezeichnet, 60,1% aller Sätze sind mit m (= mittelschwer) bezeichnet, 9,1% aller Sätze sind mit s (= schwer) bezeichnet.

Man erkennt aus dieser Uebersicht auch schon, wie verschieden die sechs Teile unserer Sammlung sind. Vergleichen wir z. B. die alte Musik (II), so finden wir da nur 7 leichte gegen 12 schwere Chöre. Dagegen haben die Jahrhunderte vom dreißigjährigen Krieg an bis zum Ausgang der Romantik (IV und V) unter 84 Stücken nur 2 schwere Chöre; im Teil V finden sich sogar mehr leichte als mittelschwere Chöre — ein Hinweis für jüngere, ungeschulte Chöre.

#### Kapitel IV.

##### Unsere Musiksammlung.

(Musikwissenschaftliche Einführung in die sechs Teile der Sammlung, nebst Hinweisen auf die Musikpraxis.) \*)

An der Spitze unserer Sammlung stehen selbstverständlich die Chöre, die am wichtigsten für uns als Arbeitersänger sind. Unter dem nicht gerade schönen Titel „Tendenzchöre“ haben wir bisher nicht viel gute Dichtung und Musik, vor allem kaum etwas für gemischten Chor besessen. Und mit großen Bedenken stehe ich selber dem Resultat dieses Teils meiner Arbeit gegenüber. Die Durchmusterung der vorhandenen Musik-Literatur hat eine so geringe Ausbeute an künstlerisch bedeutsamen Chören ergeben, daß ich mich entschloß, selber Anregungen zur Schaffung neuer Werke zu geben, indem ich zahlreiche, unserer Bewegung irgendwie verbundene Künstler heranzog, um so vielleicht auch diese Gattung von Chören auf ein Niveau zu heben, das nicht allzusehr unter dem der anderen Teile der Sammlung liegt. Dies gilt für Wort und Ton! Die Gesinnung allein macht nicht den Künstler. Und ein gereimter Leitartikel wird durch den Titel „Tendenzlied“ noch keine Dichtung. Eine Zeile von Dehmels Arbeitsmann dringt tiefer in die Seelen als Dutzende von Gelegenheitsreimereien gesinnungstüchtiger, aber unkünstlerischer Versmacher. So versuchte ich, gestaltungskräftige Künstler für unsere Aufgabe zu gewinnen. Leider haben die Dichter (darunter auch sehr bekannte, in der Arbeiterbewegung stehende Männer) völlig versagt, bis es gelang, in Bruno Schönlanck einen begeisterten Mitarbeiter für den Gedanken zu finden, durch Schaffung neuer Dichtungen zu älteren, künstlerisch bedeutenderen Musikwerken geeigneter Form neue Chöre freiheitlichen Charakters zu gewinnen.

Hier liegt kein origineller Einfall vor. Vielmehr besteht diese Form des Unterlegens neuer Texte seit Jahrhunderten bis auf den heutigen Tag. Man bezeichnet solches Unterlegen mit dem Fachausdruck „parodieren“; und die größten Meister der Musik, ein Bach, ein Händel haben davon den stärksten Gebrauch gemacht. Dabei kam es oft vor, daß sie für einen weltlichen, ja. erotischen Text eine „fromme“ Dichtung einsetzten, ohne auch nur eine Note an der Musik zu ändern. Hunderte solcher Beispiele sind bekannt. Man vergleiche das Liebeslied von Hasler (Nr. 74) mit dem Totengesang von Bach (Nr. 217), der die Haslersche Melodie benutzt. Auch das Volk „parodiert“ dauernd, oft ohne es zu wissen. Wer, außer dem engeren Kreis der Fachleute, kennt das Lied mit dem Text:

\*) Anm.: Die nun folgenden Darlegungen sollen nur das Notwendigste bringen; vielleicht ist auch dies Ziel nicht einmal erreicht. Aber der Umfang des Bandes zwingt zur Einschränkung. Im Einzelnen verweisen wir auf die Anmerkungen.

„Nicht lobenswert ist der Mann,  
Noch mir des Neides wert,  
Der nur mit prunkendem Gespann  
Um seine Gärten fährt!“

Zu diesem Text komponierte Reichardt eine wundervolle Melodie. Diese aber kennt jeder; denn man unterlegte der neuen Weise einen schönen Text, das Volkslied: „Es steht ein Baum im Odenwald“. So hat sie als „Parodie“ ihren Weg in das Volk gefunden. Die Melodie „Zu Mantua in Banden“ wird bekanntlich auch bei uns „parodiert“; in mehreren Varianten sogar. Mögen diese Beispiele an dieser Stelle genügen.

Den alten Brauch habe ich nutzbar zu machen gesucht. Bruno Schönlanck hat eine Anzahl von Gedichten verfaßt, die (in langausgedehnter Gemeinschaftsarbeit zwischen Dichter und Musiker) in die hier vorliegende Form gebracht wurden. Ich weiß genau, daß man mir von rechts und von links Vorwürfe machen wird. Aber ich wage es doch, weil ich von der Wichtigkeit eines solchen Versuches überzeugt bin.\*\*) Jedenfalls verdankt unsere Sammlung dieser gemeinschaftlichen Arbeit eine Anzahl neuartiger „Tendenzchöre“.

Ferner hat die Mitarbeit von Künstlern wie Heinz Tiessen, wie Malden und vielen anderen, — die neuen Namen von Eschbach, Salger, die altbekannten von Bothe, Englert, Brunck, Scherchen sind hier zu nennen, — uns in die Lage versetzt, eine größere Anzahl von Chören dieser Art darzubieten. Mögen auch sie in der Hauptsache als Versuche gelten, einen neuen Ausdrucksstil für unsere Zeit zu finden. Schließlich gebot die Pietät, eine Reihe Uthmann'scher Chöre aufzunehmen, die z. T. etwas überarbeitet wurden, um gewisse Unebenheiten in Satz und Harmonie zu mildern. Die Aufnahme zweier Chöre von holländischen Tonsetzern (de Nobel und Keja, die in der dortigen Arbeiterbewegung tätig sind) ist ebenfalls als ein Anfang zu betrachten, ausländische gesinnungsverwandte Musiker für unsere Bewegung, die ja auf die Vereinigung der Arbeitersänger aller Völker hinstrebt, zu gewinnen.\*\*) — Auch in den fünf späteren Teilen der Sammlung wird der aufmerksame Leser zahlreiche Chöre finden, die für Tendenzzwecke (auch für Maifeiern, Jugendweihen, Trauerfeiern u. dgl.) geeignet sind. Ich nenne z. B. von festlichen Chören Nr. 106, 110, 124, 205, 224, 249, 283, 293, 302, 305 (ferner Nr. 127). Ernsten Charakters sind Nr. 63, 138, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 225, 248 (das ich s. Z. zur Trauerfeier für Rosa Luxemburg aufgeführt habe), 253, 297. Auch sonst wird man noch manche für unsere Zwecke geeignet finden, da ja bei der Anlage der Sammlung auf solche Bedürfnisse der Arbeiterbewegung Bedacht genommen worden ist.\*\*\*)

\*) Auch tröste ich mich mit der Aufforderung, die das alte Volkslied: „Frisch auf zum fröhlichen Jagen“ (S. 549, letzte Zeile) aufstellt, und die ich auf diese Arbeit beziehen möchte.

\*\*) Die inzwischen erfolgte Gründung der Internationale der Arbeiter-Sänger, I. D. A. S., ist ein weiterer Schritt gewesen. Zwei Männerchöre mit Uebersetzungen der Texte in alle Sprachen der angeschlossenen Länder sind schon erschienen; ein gemischter Chor für die I. D. A. S. ist in Vorbereitung.

\*\*\*) Im Gegensatz zu der in allen andern Teilen vorgenommenen Anordnung in der Reihe der geschichtlichen Folge ist in Teil I die Folge nach dem Alphabet der Komponisten gewählt, da hier ja die Entstehungszeit des Werkes nicht von der Bedeutung ist, wie sonst. Nur ist an die Spitze als Geleitspruch das Gedicht von Goethe gestellt, dessen Komponist Reichardt ist (wie auch ein Goethe'sches Gedicht, die „Hoffnung“, die Sammlung abschließt.)

So sehr ich also auf Nachsicht der Fachgenossen für manchen der hier veröffentlichten 30 Chöre rechne, so befriedigt sehe ich auf die vorliegende Auswahl von 75 Chören aus der Blütezeit des unbegleiteten Gesanges (Teil II). Es lag, überall verstreut, ein herrliches Material vor, das zu sammeln und zu einer Einheit zu fügen eine wirklich erfreuliche Aufgabe für jemand bot, der durch 25 jährige leidenschaftliche Beschäftigung mit dieser Musik hierauf vorbereitet war. Als Materialkennner ersten Ranges stand mein Studienfreund, der bekannte Musikforscher Dr. Hugo Leichtentritt uns zur Seite (unter dessen Leitung wir Musikstudierende einstmals lange Jahre hindurch jene alte „scheintote“ Musik gesungen hatten, die er — vor allem in norditalienischen Bibliotheken — aufgestöbert hatte). Unerhörte Schätze lagen seit drei Jahrhunderten, zum Teil unerkannt oder zumindest ungesungen, in Archiven. Der Hilfe von Dr. Leichtentritt verdankt unsere Sammlung die Möglichkeit, eine solche Fülle herrlichster, z. T. noch nie gedruckter Madrigale in seinen Uebersetzungen zuerst veröffentlichen zu können. Ebenso vereinigt die Sammlung in bisher nicht vorhandener Fülle Werke deutscher Meister, vier Chöre von Isaak, sechs von Senfl, zwei von Fink, drei von Hofhaimer. Einer der größten Meister aller Zeiten, Orlando di Lasso, ist mit sieben Meisterwerken vertreten, und Hans Leo Hasler, besonders als Chorkomponist bedeutend, mit acht Werken. Den alten niederländischen und deutschen Meistern folgt mit mehreren Werken Schütz, der größte deutsche Musiker vor Bach. Diesen Chören schließen sich die einfacher gestaltenden englischen Madrigalisten an, von denen (neben altberühmten Stücken) auch hier einige zuerst neu gedruckt erscheinen. Dann folgen italienische Werke.

Haben schon zahlreiche der bisher genannten Meister geistliche Texte vertont, so bedeuten die nun folgenden Proben von Palestrina den Höhepunkt der „geistlichen Musik“. Zwei (in „Kirchentonarten“ komponierte) Chöre dieses größten Meisters der Musik, der den Abschluß der italienischen Renaissance bedeutet, sind hier abgedruckt. Ist das nicht ein Verbrechen gegen den „Geist des Arbeitergesanges“? Nie und nimmer! Als „Bilderstürmer“ sind, gleich den rohen „Hunnen“, jene kulturlosen Horden bekannt, die im Bauernkriege in den Kirchen die herrlichsten Kunstwerke zerstörten, um „die Kirche“ zu bekämpfen. Das Resultat ihrer Bemühungen kam nur der Gegnerin zugute; aber uns alle haben diese kurzsichtigen Fanatiker viel ärmer gemacht. So bekämpft man keine geistige oder sittliche Bewegung. Das gilt auch von der Musik. Zudem ist „Kirchenmusik“ keineswegs dasselbe wie „geistliche Musik“. Alle großen Vokalwerke zu religiösen Texten (nach Bach wenigstens) sind nicht als Musik für die liturgischen Bedürfnisse der Kirche (als Messe, Trauung, Taufe usw.) entstanden, sondern aus dem innern Drang der Künstler, sich mit den letzten Fragen von Leben und Tod auseinanderzusetzen. Die Kirche aber hat es dahinkommen lassen, daß die großen Komponisten sich vom Schaffen für den unmittelbaren kirchlichen Gebrauch vollkommen zurückgezogen haben. Weder Beethovens Messe (Missa solemnis), noch Brahms' „Deutsches Requiem“ haben Raum im eigentlichen kirchlichen Leben. Die „Kirchenmusik“ ist demnach nur ein kleiner Teil des umfassenden Gebietes, das man „geistliche Musik“ nennt.

Wer also von Vorurteilen und oberflächlichen Schlagworten abhängt, möge diese Stücke strengstens vermeiden. Wir wahren Freidenker aber wissen Kunstempfinden und Kunsterlebnis völlig von dogmatischer und wissenschaftlicher Forderung zu trennen. Wie sollte sonst ein zielbewußter Alkoholgegner einen Trinkchor singen dürfen, wie ein treuer Ehemann lose Liebeslieder? Mit der gleichen nachempfindenden Liebe kann der innerlich Freie sich in das Gefühlsleben jener Künstler und jener Zeit versetzen, in der das, was jedem Wesen innerstes Bedürfnis ist: die Hingabe an ein Nicht-Faßbares, ein Seelisches, ein Etwas, was jeden Menschen in seiner Ethik, seiner Lebensgestaltung zwingend hält, — „Gott“ genannt wurde. Heute setzt ein jeder von uns eine andere Bezeichnung für die Idee, die ihn innerlich zwingt, sittlich zu handeln. Der eine nennt dies: Theosophie, der andere: Kampf gegen die unsere Volksgesundheit bedrohenden Rauschgifte, der dritte: Sozialismus! Jeder bessere, nachdenkliche Mensch trägt in sich den Glauben an etwas, das noch nicht da ist, an ein Ideal, das sich erfüllen muß. Dieser Glaube hält ihn in den Schwierigkeiten des Lebenskampfes aufrecht. Es ist der Wesenskern aller Denkenden und Fühlenden, für den sie sich freudig opfern. Solch „Unbeweisbares“ lebt in jedem höheren Menschen und zwingt ihm die Gesetze seines Handelns auf. „Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir“ nannte es Kant, der große Philosoph. Jeder Arbeitersänger muß den ergreifenden Brief kennen, den aus seinem Gefängnis Karl Liebknecht über Bachs „Matthäuspassion“ geschrieben hat! Alles das ist nicht „rational“ d. h. mit dem Verstand allein zu erfassen. Ein „Irrationales“, Gefühlsmäßiges, treibt uns alle, mögen wir auch noch so sehr Verstandesmenschen sein. Und dies nannten frühere Jahrhunderte „Gott“. Hierin stimmten alle Schichten des Volkes überein. Kein Unterschied des Empfindens bestand hierin zwischen Fürsten, Bürgern und „niederem Volk“.

Die alten Meister haben aber nicht nur vom Jenseits gesungen sie waren zugleich sehr erdennahe. Vieles, was nur aus der starken Da-Seins-Bejahung entsprungen ist, die ebenfalls viel ausgeprägter war als bei uns „Modernen“ mit unseren tausend Hemmungen, steht in dieser Sammlung. Logischerweise müßten unsere „Pfaffen von links“, die gegen die „geistliche Musik“ ihren Bannstrahl schleudern, auch diese ausgelassenen, oft unerhört derben Liebeslieder verbieten, weil sie ja Ausdruck einer so ganz anders gearteten Zeit sind! Wie jene alten Meister gelegentlich die geistliche Musik „verulkt“ haben, zeigen parodistische Stücke; so einige Freß- und Saufchöre, die geradezu den „Kirchenton“, indem sie ihn nachahmen, verspotten — eine künstlerische Laune, die wir noch bei Berlioz in den „Faust-Szenen“ als Parodie der Fuge auf das Wort „Amen“ durch die Zechgenossen in Auerbachs Keller finden! (Vgl. hierzu die Anm. zu Nr. 46, 53, 55 u. a.)

Außer Palestrina ist mit fünf der hervorragendsten Madrigale Marenzio, der größte Meister dieser Kunstform, vertreten, dessen Chor „Allein und gedankenvoll“ (Nr. 96) derart kühn gestaltet ist, wie man es dann drei Jahrhunderte nicht mehr gewagt hat. — Heitere, Tanzcharakter tragende Chöre der Italiener Donati, Gastoldi wechseln mit dem ernsten Venetianer Gabrieli und dem dramatisch bewegten Stil des ersten großen Meisters der Oper Monteverdi.

Lebensformen und Verschiedenheiten der Umwelt schufen in den einzelnen Gegenden Italiens zur gleichen Zeit verschiedene Kunstformen; so in Rom den großen und „strengen“ Stil des Kirchenkomponisten Palestrina, im lebhaften Südtal die heiter bewegten, tanzartigen Chöre (die man auch instrumental begleiten kann). Aus der Sphäre von Florenz mit seinen ausgesprochen geistig-künstlerischen Interessen, wo man die antike Musik neu zu beleben und nachzuschaffen suchte, stammen die Werke von Monteverdi; in der großen See- und Weltverkehrsstadt Venedig mit prunkvollen Palästen und Kirchen entstanden die Schöpfungen des großen Gabrieli, deren Doppelchörigkeit sich aus der Architektur von zwei einander gegenüberliegenden Kirchenorgelpfeifen erklärt.

Was die Ausführung der Werke betrifft,\* so wolle man stets bedenken, daß es hier keine bevorzugte „melodieführende“ Stimmgattung (wie in späteren Zeiten den Sopran) gibt. Das Thema (oder die Themen) melodisch-rhythmischer Art tauchen vielmehr nacheinander in kontrapunktischem Spiel des Satzes in allen Stimmen abwechselnd auf. Der Dirigent muß also verstehen, dies komplizierte Gewebe so klarzulegen, daß durch das Hervortreten der jeweils melodieführenden Stimme im Chor das Wesentliche des Aufbaues erkennbar wird. Auf dieser Kunst des Abschattierens beruht im Grunde überhaupt der künstlerische Ausdruck im mehrstimmigen Singen. Man muß sich aber über das Prinzip klar sein, daß hier durch ein „chormäßiges“ gleichzeitiges An- und Abschwellen aller Stimmen das Gegenteil dessen entsteht, was der Sinn dieser Musik ist. Auch die durchaus individuelle Zusammensetzung der Stimmen ist wohlervogene künstlerische Absicht. Man betrachte einmal, wie bei Gabrieli (in Nr. 101) dem einen, seltsam aus einem Alt, zwei Tenören und einem Baß zusammengesetzten dunklen Chor ein anderer, heller, mit zwei Sopranen, einem Alt und einem Bariton gegenübersteht.

Wenn man (was ich auf Grund praktischer Erfahrungen dringend empfehle) die beiden Chöre vollkommen getrennt einander gegenüberstellt, vielleicht so, daß die Zuhörer zwischen den beiden Chören sitzen, entsteht erst die Wirkung, die der Komponist wollte, der sein Werk für einen bestimmten Raum schuf.

Die meisten Chöre verlangen natürlich zusammenhängende Aufstellung: aber auch hier muß der Wechsel der Chorstimmengruppen (etwa von Frauenchor und Männerchor wie in Nr. 102 und 105) die gesamte Ausführung beeinflussen.

Einige andere Stücke enthalten die Melodie nur im Tenor, der seinen Namen gerade daher hat, daß er der „Führer“ (d. h. der die Melodie-Führende) im mehrstimmigen Satze ist. Hier müssen alle anderen Stimmen soweit zurücktreten, daß die Melodie (auch „cantus firmus“, abgekürzt „c. f.“ genannt) immer deutlich hervortreten kann. Solche Stücke sind besonders gekennzeichnet (von Nr. 33 an). Zwei Volksmelodien gleichzeitig bringt z. B. 52; hier muß also die Kunst des Dirigenten beide Volksweisen deutlich herausklingen lassen. — Auch auf den sog. „Echoeffekt“ muß besonders geachtet werden; man versteht hierunter die wortgetreue, echoartige und daher ganz leise Wiederholung einer musikalischen Phrase. Das kunstvolle „Echolied“ (Nr. 59) verlangt sogar die Aufstellung eines kleinen Chors außerhalb oder abseits des Konzertraumes. — Alle alten Stücke polyphonen Charakters sind auch in rhythmischer Hinsicht sehr kompliziert gestaltet: oft wechseln die Arten des Taktes; oder es singt die eine Stimme im  $\frac{3}{4}$ -Takt, die andere zugleich im  $\frac{4}{4}$ -Takt. Den Notbehelf der Taktstriche (die damals noch gar nicht üblich waren!) soll man also ja nicht starr innehalten, indem

\* Anm.: Nur für diesen, chorgesanglich bedeutsamsten Teil scheint es nötig, genauere Ausführungshinweise stilistischer Art und hinsichtlich der Chorpraxis zu geben. Die späteren Teile der Sammlung liegen der heutigen Form des Musizierens ja viel näher; dort erübrigt sich genaueres Eingehen auf solche Fragen. Unsere Anmerkungen zu Teil II müssen nicht nur einzeln, sondern im Zusammenhang studiert werden.

man die „guten Takteile“ immer stark betont! Entscheidend ist überall der Wortakzent des Textes, mit dem die Gestaltung des melodischen Akzents auf das Genaueste übereinstimmt. Die Einteilung in taktmäßige, regelmäßige Abschnitte ist nur ein praktischer Notbehelf für die hierin im allgemeinen unerfahrenen heutigen Chorleiter. Auch alle Metronom-Bezeichnungen sind nur als ungefähre Tempoangaben gedacht, um allzu große Mißgriffe zu verhüten. Selbstverständlich wird jeder erfahrene Dirigent sich im Einzelnen von seinem Gefühl leiten lassen und das gleiche Stück in „kleiner Besetzung“ in schnellerem Tempo nehmen, als mit einem großen Chor. Auch der ganz verschiedene Chorklang (ein Verein z. B. hat matte, der andere helle Tenöre) fordert Berücksichtigung hinsichtlich des Tempos — ferner die Reihenfolge solcher Stücke im Programm usw.

Teil III umfaßt Volkslieder aus alter und neuer Zeit, von den Minnesängern an bis auf die moderne Zeit. Fanden wir bei den alten Meistern des a-cappella-Satzes oft die Ueberschrift „Volksweise“, so bedeutete das, daß jene Künstler Volksweisen zur Grundlage einer komplizierten Kunstkomposition benutzt haben, wobei sie diese Volksmelodie in den Tenor legten. In diesem Teil aber sind die Volksweisen von modernen Bearbeitern unserm Harmoniegefühl angepaßt, wenn man also will „modernisiert“ oder, in unsere Musiksprache übertragen und unserm Musikgefühl näher gebracht, etwa so, wie die meisten Menschen das Nibelungenlied auch nur in der Uebersetzung aus dem Mittelhochdeutschen kennen. Oder verstehen unsere Sänger und Sängerinnen diesen Anfang des Originals?:

Uns ist in alten maeren      wunders vil geseit  
von heleden lobebaeren,      von großer arebeit;  
von freude unt hochgezeiten,      von weinen unde klagen,  
von küener recken striten      muget ir nu wunder hoeren sagen.

Gerade in der Frage der Volkslieder ist die Art der Bearbeitung das Entscheidende. Banale Harmonien, einförmige Rhythmen, dauerndes Verweilen auf zwei oder drei Akkorden sind der Tod jedes guten Chorklanges. Andererseits besteht die Gefahr, daß durch allzuvielen Modulieren, fortwährende Rückungen der Rhythmen, Verwendung überschwänglicher Harmonien, Hineinbeziehung stillfremder Elemente die Volksweise verunstaltet wird. Im einzelnen werden natürlich die Urteile von Musikern über die Qualität einer Bearbeitung auseinandergehen; dem einen, der komplizierte Musik kennt, liebt und pflegt, wird in der Bearbeitung eines alten Liedes eine Wendung „abgebraucht“ klingen, die einem anderen, weniger anspruchsvolleren, „absonderlich“ scheint. (Das war, wie die Musikgeschichte lehrt, zu allen Zeiten so.) Aber die Volksliedkenner unter den Künstlern und Gelehrten — und solche „Kennerschaft“ wird nur durch ausgiebige Erfahrungen und sehr langsam erworben! — wissen doch ungefähr, was „gute“, was „schlechte“ Bearbeitung ist. Selbständige, melodische Stimmführungen der Einzelstimmen in der (horizontalen) Art der alten Meister wird von den neueren Satzkünstlern mit der abwechslungsreichen modernen Harmonik (das vertikale Moment!) zu

einer neuen Einheit verbunden. Wenn aber ein Bearbeiter unsern herrlichen Originalsatz von Isaaks „Innsbruck, ich muß dich lassen“ vollkommen umgestaltet, den leeren Anfangs-Quinten die Terz hinzu-„komponiert“, Harmonik und rhythmische Gliederung ändert, die echoartige verträumte Schlußwiederholung „effektiv“ umkomponiert, so ist das eine Unmöglichkeit. Wenn ein „Schulmeister“ eine originell gestaltete Melodie immer nur mit Tonika und Dominante (also „m-ta-ta“) begleitet und die Unterstimmen immer auf demselben Ton läßt, so wird solch ahnungslose Bearbeitung auch nur in ganz naiven Chören Freude erregen, weil es so „schön einfach zu singen“ ist, die Zuhörer aber werden — gähnen.

Als wir nun Umschau nach Bearbeitern hielten, galt es zunächst, zu versuchen, die wenigen großen Meister des Chorsatzes in Deutschland zu gewinnen (z. B. die im Volksliederbuch mitgewirkt haben); dann dachten wir an jüngere Künstler, die seitdem an die Öffentlichkeit getreten sind; schließlich mußte versucht werden, neue, noch unbekannte Kräfte heranzuziehen. Ein Blick in das Inhaltsverzeichnis zeigt, in wie hohem Maße uns die erstgenannte Aufgabe gelungen ist: die großen Meister des Satzes sind in unserer Sammlung zahlreich vertreten.\*) Ich nenne (alphabetisch): Brahms, Bruch, Kahn, A. Mendelssohn, Ochs, v. Othegraven, Reger, Röntgen, Thiel, Wolfrum. Von neueren Bearbeitern erscheinen: Leichtentritt, Lütge, Moser, Heinz Tiessen und Weinreis. Die bisherigen Autoren unseres Verlags sind unsern Mitgliedern bekannt. Neue Namen hingegen sind Malden und Witzke, die ich hier zu meiner Freude weiten Kreisen bekannt machen kann, den ersten mit 21, den zweiten mit 12 Bearbeitungen. Daß Robert Kahn uns außer 3 Originalchören 13 Bearbeitungen geschrieben hat, ist besonders erfreulich.

Ueber die Texte zu unseren Volksliedern einige Worte. Nur der Kenner weiß, welche Unmenge von „Verballhornungen“ sich in alte Volkslieder eingeschlichen haben. Ich meine nicht jene Verschiedenheiten der Texte, die sich aus der schaffenden Mitarbeit des Volkes ergeben, dem „Zersingen“ von Volksliedern, die im Laufe der Zeit und bei ihren Wanderungen durch die deutschen Gauen langsam in Wort und Ton umgestaltet werden, sondern jenes „Verbessern“ durch anmaßende, kunstfremde Leute, wie den berüchtigten Rektor Ballhorn. Manche unter uns erinnern sich wohl noch an jene Aenderung, durch die (in einem Schulgesangbuch) in Eichendorffs Volkslied „Untreue“ das Liebchen, das in „einem kühlen Grunde“ gewohnt hatte, also ersetzt war: „Mein Onkel ist verschwunden, der dort gewohnt hat.“! Auch für die „Um-dichtung“ der 2. und 3. Strophe des herrlichen Liedes: „Es steht eine Lind“ mit einer gefühlvollen, innerlich unwahren Reimerei ist hier der Originaltext des Volksliedes hergestellt (Nr. 126). Unsere Nr. 146 bringt ebenfalls an Stelle der Textparodie: „Im Krug zum grünen Kranz“ wieder die uralte Volksballade, die ursprünglich zu der Melodie gehörte.

Die Reihenfolge unserer Volkslieder ist aus den eingangs angeführten Gründen genau geschichtlich. Man wird so die allmähliche

\*) Der Tod hat in den letzten zwei Jahrzehnten gewaltig unter den großen Meistern des Chorsatzes aufgeräumt. Zahlreiche hochqualifizierte Mitarbeiter dieses Buchs sind gestorben. Zu unserem tiefsten Schmerz ist auch Felix Malden auf der Höhe seiner Lebensarbeit uns entrissen worden, ein bisher nicht ersetzter Verlust für den D. A. S.; und nun auch Siegfried Ochs.

Wandlung der Stile durch vier Jahrhunderte hindurch verfolgen können. Von den naiven und heiteren Klängen der Minnesänger und der um 1450 entstandenen Handschrift des „Locheimer Liederbuchs“ geht unsere Reihe in fast unmerklichen Uebergängen bis zur Gegenwart. Sie spiegelt den ganzen Reichtum der Empfindungen wieder, die in der Volksseele leben und in Worten und Tönen Gestalt gefunden haben. Sie zeigt zugleich, wie solche Lieder wanderten und weder an Landes-, noch an Sprachgrenzen Halt machten.

Eine Besonderheit stellt unsere Sammlung von 43 ausländischen Volksliedern (36 hier und 7 im Teil I) dar, deren Beschaffung oft besonders schwierig war. Ich glaube aber sagen zu dürfen, daß kaum in einer anderen Chorsammlung solche Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit vorhanden sein dürfte. Auch auf die Genauigkeit wurde der größte Wert gelegt.

Ein Beispiel: Um Sätze von Negerliedern zu erhalten, ließ ich mir, da unsere deutschen Bibliotheken nicht ausreichend waren und alle hiesigen Hilfsquellen versagt hatten, aus Amerika von dem mir befreundeten deutschen Universitätsprofessor der Musikwissenschaft Kinkaid, der lange in Amerika lebt und wirkt, Material senden. Ich bekam mehrere Bände; in einem stand das berühmte „Am Schwanenfluß“, das in Deutschland als Negermelodie bekannt ist. Mein Freund (der selber Sänger ist) schrieb mir, das Lied sei in Amerika „volkläufig“, der Satz von Foster sei jedoch völlig europäisiert. Und alle unsere eigenen Versuche, diese Lieder anders zu harmonisieren, scheiterten an der völlig mitteleuropäischen, sozusagen „romantischen“ Gestalt der Melodie. So waren auch diese Lieder unbrauchbar. Da kam gerade der berühmte Negertenor Roland Hayes nach Berlin. Ihn suchte ich auf und erfuhr in mehreren langen Unterredungen von ihm, daß nicht eine einzige aller dieser weitverbreiteten sogenannten „Negermelodien“ echt sei! Schon dem Inhalt nach nicht: so kenne der Neger gar kein Heimweh nach irgend einer Gegend des Landes, sein Heimweh gelte — dem „Jenseits“. Sind es doch ausschließlich Lieder der Sklaven, Lieder der leibeigenen, armen Schwarzen, die auf Erden niemals die Freiheit erhalten und so auf das bessere Jenseits hoffen, um dort glücklich zu sein, um sich dort satt zu essen und dort endlich einmal — Schuhe zu bekommen. Welcher Unterschied zwischen dieser naiven, religiös-schwärmerischen Himmelssehnsucht aus tiefster Erdennot, und dem, was man heute „Negermusik“ nennt, gewisse, synkoptierte Rhythmen und Tanzformen oder die Karikatur der „Jazzband“. Von Hayes (vgl. die Anmerkungen) haben wir also endlich die ersten authentischen Negerlieder bekommen, die je als Chorsatz gedruckt worden sind. Den Musikern wird eine nahe Verwandtschaft mit der Harmonik der neuen französischen Schule, etwa Ravel, auffallen. Hayes meint, daß in der Tat diese Franzosen aus Afrika selber jene Anregungen mitgenommen hätten. Vergleicht man die hier erstmalig dargebotenen Sätze mit dem, was sonst unter dem Titel Negermusik in Liedersammlungen steht, so wird man sehen, welch andere Welt sich hier auftut. Um den ganz eigentümlichen Charakter dieser Stücke zu wahren, wurde auf den ausdrücklichen Wunsch von Herrn Hayes keine notengetreue, singbare Uebersetzung unterlegt, sondern nur in phonetischer Schreibweise die Aussprache dieses „Niggerenglisch“ daruntergesetzt. Eine Uebersetzung folgt den Stücken; doch soll sie nicht zum Singen, sondern nur zum Verständnis für die Sänger und zum Abdruck in Programmheften (neben dem Originaltext) dienen.

Im allgemeinen werden selbstverständlich alle unsere fremdsprachlichen Volkslieder nur in deutschen Uebersetzungen oder freien Uebersetzungen und Neudichtungen in der Sammlung dargeboten. Hier liegt eine oft Monate beanspruchende Arbeit vor. Zahlreiche Helfer und Helfershelfer sind hier im einzelnen nicht genannt, obwohl vielen unser aller Dank gebührt. Es wurde hierbei mehr Wert auf Allgemeinverständlichkeit, Anschaulichkeit und Sangbarkeit gelegt, als auf völlig wortgetreue Uebersetzung oder philologische Korrektheit. Eine solche ist in einer Literaturgeschichte am Platze, nicht aber in einer dem Chorgesang dienenden Sammlung. Auch wurde aus dem gleichen Grunde auf Vollständigkeit, in dem Sinne, daß alle Völker hier zu Worte kommen, verzichtet. Bieten doch auch schon Uebersetzungen aus slawischen Sprachen, ganz zu schweigen etwa von dem Ungarischen, fast unüber-

windliche Schwierigkeiten, insofern der Akzent der fremdländischen Sprach- und Musikmelodie oft ganz gegen den Akzent der deutschen Sprache geht. Die baskischen Texte des spanischen Volksliedkenners und Musikers Guridi mußten z. B. erst ins Französische und hiervon ins Deutsche übersetzt werden.

Teil IV schließt sich, historisch Teil II fortsetzend, an. Er bringt Musik aus der Zeitspanne etwa vom Dreißigjährigen Kriege bis zu den Zeitgenossen von Beethoven und Goethe. Im Gegensatz zur Polyphonie der Meister bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts ist hier die Erstarkung und der Aufstieg des Harmoniegefühls wohl als charakteristische Weiterentwicklung anzusehen. Das „Zeitalter des bezifferten Basses“ („Generalbaß“) bringt die enge Bindung der Melodie der Oberstimme an die der Baßstimme.

An der Spitze stehen die beiden großen Meister, die eine neue Zeit im deutschen Liedgesang einleiten: der Vater des deutschen „Liedes“, der Königsberger Heinrich Albert (ein Freund des volkstümlichen Dichters Simon Dach) und der noch bedeutendere, geniale, junggestorbene Adam Krieger. Diesen beiden folgt der große Johann Sebastian Bach mit 14 ausgewählten Stücken. Hier bedeutete die Wahl wirklich eine Qual! Denn wie sollte man versuchen, auch nur einen matten Abglanz der Vielfältigkeit, der umfassenden Wirksamkeit dieses größten deutschen Musikgenies in unseren engen Raum zu fassen? Möge die Auswahl aus den Meisterwerken vokaler Art — also einem kleinen Bruchteil seines Schaffens — alle, die den Weg zu Bach noch nicht gefunden haben, anregen, tiefer in die Welt unseres Meisters einzudringen, auf dem sich die gesamte Musik der Folgezeit bis in unsere Tage aufbaut. Der Kenner Bachscher Kunst aber wird aus den ausgewählten Beispielen ersehen, daß wir uns bemüht haben, möglichst zahlreiche Proben der Verschiedenartigkeit seiner Ausdrucksformen auf dem Gebiet des Chorsatzes zu bieten, um den umfassenden Reichtum seiner Musiksprache zu zeigen. Kleine Umformungen textlicher Art sollen die teilweise schwülstige, verkünstelte Ausdrucksweise jener „Textdichter“ unserer Zeit anpassen. Der Versuch, den „Wachet-auf“-Choral durch vollkommene Umdichtung unserer Weltanschauung nahezubringen, beschließt die Reihe. Ob das Schönfankische Gedicht imstande sein wird, die recht barocken Originalstrophen\*) zu ersetzen, muß die Zukunft lehren. Ich jedenfalls hoffe es. — War die Wahl bei Bach so schwierig wegen der Fülle der Werke, so bestand die entgegengesetzte Lage bei seinem großen Zeitgenossen Händel; denn dieser hat kaum etwas geschrieben, was ohne Hereinbeziehung des begleitenden Orchesters in den Chorsatz zu singen wäre, — so ist es auch bei dem Stück von Händel, das wir in unserer Sammlung bringen. Die nun folgenden, sehr scharmanten Meister aus dem Ausgang der Barockzeit (Telemann, Rathgeber, Görner) leiten zu den bedeutenden Musikern der Wende des 18. Jahrhunderts über, zu Joh. Abr. Peter Schulz, der als erster wirkliche „Lieder

\*) Die Strophe: „Gloria sei dir gesungen“ ... enthält folgende Wendung: „Von zwölf Perlen sind die Pforten an deiner Stadt; wir sind Consorten der Engel hoch um deinen Thron.“

im Volkston“ schrieb und so die kunstvolle, oft auch arg verkünstelte Liedform wieder dem Volksmunde näher brachte, zu dem genialen, wilden Reichardt, zu dem klugen, etwas nüchternen Zelter, die beide zu Goethes Werk in enger Beziehung standen. Von ihnen bringen wir mehrere Proben, besonders unter dem Gesichtspunkt ihrer Beziehungen zu der Weimarer Sphäre, der auch der Komponist Ehlers (ein bei Goethe sehr angesehener Tenor-Sänger) angehört. Der Schweizer Nägeli ist ebenfalls hier vertreten, obwohl seine Hauptbedeutung auf dem Männerchorgebiet liegt. Der große Dramatiker Gluck hat unter anderem zwei Opernchöre geschrieben, die die griechische Welt der Götter und Helden behandeln, jedoch in „frommen“ Umdichtungen allgemein bekannt sind. Hier ist der Text wiederum etwas geändert worden, um sie unserer Welt näher zu bringen.

Haydns schönster Chor mußte leider (aus politischen Gründen) wegfallen; wir bringen von ihm mehrere, von Mozart und Beethoven nur wenige Proben. Mozarts unerschöpflicher Reichtum liegt auf anderen Gebieten als dem a-cappella-Chorgesang, der ja damals überhaupt sehr zurücktrat. Wir bringen sein Meisterwerk, das „Ave verum“ und einen ganz einfach und entzückend klingenden, dabei doch ungeheuer komplizierten Chor: es ist dies der (bisher nur in der großen Gesamtausgabe erschienene) Kanon für drei vierstimmige Chöre. Um Musik von Beethoven und Schubert zu bringen, mußten wir, in Ermangelung von geeigneten Originalwerken, Bearbeitungen von Liedern der beiden Meister aufnehmen.\*)

Wir sind schon beim Uebergang zu jener Zeit (Teil V), in der die Melodie die Harmonie zu überwiegen beginnt. Die „Romantik“ hebt an, eine Zeit des Ueberflutens gefühlsmäßiger Elemente über die strengen Formen der Klassiker, eine Zeit der Auflösung der festen Linien in farbig wechselnde, schleierartige Gestaltungen. Die „mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält“, das Schweben in Empfindungen, aber auch die Rückkehr zu einfachem, volkstümlichem Schaffen, zum bewußten Wiederaufnehmen von Volkslied und Volksweise durch die Künstler beginnt. Damals wirken Herder, Uhland, Heine, es erscheint die Sammlung von Volksliedern „Des Knaben Wunderhorn“, jenes Meisterwerk von Arnim und Brentano, aus dem alle Lyriker der Musik seitdem immer und immer wieder schöpfen. (Man vergleiche im Teil VI, wieviel Gedichte dieser Sammlung von unseren Modernen vertont worden sind.) Nun läßt man auch wieder einfache Lieder, ja sogar Kinderweisen als „Kunstmusik“ gelten (Weber, Grell), nun schafft Mendelssohn, zuerst maßlos überschätzt und nun vielleicht etwas unterschätzt, seine zahlreichen Chöre: „Im Freien zu singen“. Das bedeutete Abkehr vom Konzertpodium und von der Einstellung auf das

\*) Es ist jedoch eine m. E. musikalisch unerlaubte Vergewaltigung, wenn man aus dem Terzett mit Orchester für drei Frauenstimmen („Die drei Knaben“ in der Oper „Die Entfesselte“, „Schon prangt, den Morgen zu verkünden“) einen vierstimmigen gemischten Chor macht. Ebenso wenig ist es erlaubt, einen gut klingenden Männerchorsatz von Heim, der das Thema eines Klavierkonzertsatzes von Beethoven (op. 57) zwar benutzt, aber in Rhythmus und Melodie ganz verändert und obendrein dem seelischen Inhalt des Stückes widerspricht, als „Hymne an die Nacht von Beethoven“ zu bezeichnen. Vollkommen berechtigt hingegen ist die „Parodie“ des „O Isis“-Männerchores von Mozart durch den Schutzgeist alles Schönen.

Publikum — also einen wichtigen Fortschritt. Von ihm, dessen Fruchtbarkeit auf diesem Gebiete groß war, bringen wir neun Chöre, von seinem großen Zeitgenossen Schumann, dessen Hauptbedeutung auf anderen Gebieten liegt, drei Proben. Diesen Vorbildern folgen viele tüchtige, aber weniger originelle Komponisten, ein Jensen, ein Lachner, ein Hauptmann, ein Gade, ein Zöllner. Charakterköpfe, wie der Liederkomponist Robert Franz, der als Balladenkomponist bedeutende Karl Loewe und die volkstümlichsten von allen, Silcher und Zuccalmaglio, vervollständigen das Bild dieser Zeit, über die ich mich kürzer fassen darf, da sie ja dem Empfindungsleben unserer Sänger nahe liegt.

Schwieriger war die Aufgabe des Herausgebers, geeignete Chöre der Modernen zu finden (Teil VI). Außer den Meistern des Chorsatzes (Brahms, Cornelius) bietet die moderne Musik, die ganz anders eingestellt ist, verhältnismäßig wenig Werke von überragender Bedeutung gerade auf unserem Gebiet. Liegt doch seit Mitte des vorigen Jahrhunderts die Entwicklung der Musik in der Richtung zum Wagnerschen Musikdrama, zum großen Chorwerk mit Orchester, zur Symphonie, zur symphonischen Dichtung, kurz zu Formen, die zugleich Orchester, Solisten und Chor verwenden. So versuchten wir (neben den großen Meisterwerken, wie dem „Wach-auf“-Chor, den Chören von Cornelius und Brahms) von Schaffenden unserer Zeit, aufzunehmen, was dem Stil des a-cappella-Gesanges zugehört, ohne jedoch allzu schwer zu sein. Wir bringen also Chorbearbeitungen einstimmiger Lieder von Berger, Humperdinck, Thuille (die einer Sammlung von Liedern „Im Volkston“ entnommen sind); drei dem Volkstümlichen nahestehende Originalkompositionen hat uns Robert Kahn geschrieben; Leichtentritt in Anlehnung an den alten Vokalstil drei etwas kompliziertere Stücke. Aus Beständen des Verlages wurde ein altertümlich gehaltener Satz von Goslar und von Karl Thiessen die gefälligen „Vier Madrigale über das Lieben“ aufgenommen. Ein in der gleichen Art vertontes altniederländisches Scherzgedicht von Röntgen, sowie ein Chor aus der Spielmannsoper „Der Pfeifertag“ des als Opernkomponisten bedeutenden Max von Schillings mögen zeigen, wie stark die Satzkunst früherer Jahrhunderte sich im Schaffen der Lebenden auch heute noch auswirkt. Ganz besonders zeigt dies der herbe, eigenartige Satz von Lendvai, dem originellsten Meister unserer Zeit auf dem Gebiet der Männerchorkomposition. Als Beispiel der Kunst eines großen Anregers der modernen Musik mag der Chor des genialen Russen Mussorgski gelten, dessen Volksmelodie (die einst schon Beethoven benutzt hatte) aus der Oper „Boris Godounow“ hier durch eine neue Textunterlegung für unsere Zwecke verwendbar zu machen gesucht wird. Von dem als Liederkomponisten bahnbrechenden Meister Hugo Wolf bringen wir ein ebenso tiefes, wie schwierig zu singendes Nachtstück. Als Vertreter der neuen Musikgeneration, die über die bisherige Tonalität hinaus neue Wege sucht, möge der ebenfalls sehr schwierige Hochzeitschor von Schreker aus der Oper „Irrelohe“ gelten.

Die Aufnahme anderer in Aussicht genommener Werke von Vorkämpfern und Führern der modernen Musik ist an den Widerständen pekuniär allzu anspruchsvoller Verleger gescheitert, die uns den geplanten Nachdruck bereits erschienener bedeutender Werke unmöglich machten.

Unsere Mitglieder mögen also Nachsicht üben, wenn sie in der Sammlung das eine oder andere nicht finden, was sie hier erwartet haben. Außer den selbstgezeichneten Begrenzungen unserer Arbeit haben uns äußere Erschwerungen oft gezwungen, künstlerische Pläne zu vertagen.

## Kapitel V.

### Unsere Bilder.

Einige Worte noch über die buch künstlerische Gestaltung der Sammlung — denn wir legten nicht nur Wert auf die Buchtechnik (wie Einband, Papier, Stich, Bild-Druck usw.), sondern auch auf den Buchschmuck. Das gewöhnliche Schema der „Kunstbeilagen“ besteht im Abdruck von photographischen Reproduktionen von Oelbildern, denen Gegenstände der Musik zugrunde liegen. Hierin liegt aber eine völlige Verkenntnis: nur was als Schwarz-Weiß vom Künstler erdacht und entworfen ist, kann ein Buch „schmücken“. Farblose Reproduktionen von Kunstwerken, deren Wesentliches die Farben sind, eignen sich nie und nimmer dafür. Von dieser Erkenntnis ausgehend, hat der Unterzeichnete in wochenlangem Studium im Berliner Kupferstichkabinett Tausende von graphischen Originalen (Holzschnitte, Radierungen, Steinzeichnungen, Kupfer usw.) durchgesehen, wobei Herr Prof. Dr. E. Bock in liebenswürdigster Weise fachlich beratend zur Seite stand. Ihm und der Leitung des Kabinetts, die uns die z. T. sehr kostbaren Blätter zu Reproduktionszwecken zur Verfügung gestellt hat, gebührt herzlichster Dank. Es gelang so, für alle Abteilungen Originalblätter zu finden, die zeitlich, inhaltlich und formal in engen Beziehungen zu der Musik der Abschnitte standen. Daß wir diese Bilder (samt der Einleitung und den Anmerkungen) nicht nur der Partitur, sondern auch den Stimmen beifügen, ist eine wichtige Neuerung. Denn so kommt dies bedeutsame Material nicht allein, wie sonst üblich, den Herren Dirigenten, sondern auch unsern Sängern direkt zugute.

Unser A und O sind Gedichte von Goethe. Nach dem Vorbild der Gedichtsammlung „Von unten auf“ des verstorbenen Franz Diederich hat auch unsere Chorsammlung an die Spitze des Werkes Goethes Denkspruch gestellt und mit seiner „Hoffnung“ das Ganze beschlossen. Dieser symbolischen Umrahmung sollen auch die künstlerischen Beilagen dienen. Käthe Kollwitz, die große, unserer Bewegung angehörende Künstlerin, hat bereitwilligst ein Titelbild entworfen, dessen impulsiv vorwärtsstoßende, über die wehenden Fahnen hinwegfliegende männliche Figur Sinnbild unserer Idee ist. — Vor den II. Teil haben wir ein Bild von Albrecht Dürer gestellt, dem Zeitgenossen von Isaak und Senfl, deren kraftstrotzende Musik in dem tanzenden Bauernpaar ihr Spiegelbild findet. — Der italienischen Musik große Periode findet ihren Ausdruck in dem edlen Bild der „Muse“ des italienischen Renaissancekünstlers Marcantonio Raimondi. — Drei Bilder sind dem Volkslieder-Teil beigelegt: eine Miniatur aus der entzückenden alten „Manesse-Handschrift“ zeigt eine Szene aus dem Leben der Minnesänger (die Drei singen vielleicht gerade: „Maienzeit bannet Leid“). Die Ueberleitung zu

den neueren deutschen Volksliedern bildet das Geleitblatt „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus“ von Ludwig Richter; das übermütige Blatt des Holländers Adriaen van Ostade eröffnet den dritten Teil (ausländische Volkslieder). Ist es nicht, als singe der derbe Gesell: „Hab' mein Wagen vollgeladen“? Zum IV. Teil gehört ein Blatt von Schwind, nach einer Bleistift-Studie zu einem großen Oelbild „Die Symphonie“ von Julius Ernst gestochen.

Es stellt eine Chorprobe zu Beethovens „Chorphantasie“ dar und zeigt jene Form des gemeinsamen Musizierens von Instrumentalisten, Solisten und Chor, die damals (also von Bach und Händel an) die Herrschaft errang. Der Leiter der Probe ist Lachner; ein Selbstporträt zeigt den Künstler selbst; Franz Schubert und andere Persönlichkeiten sind, wie auf vielen Bildern des mit Schubert eng befreundeten Schwind, hier konterfeit. Ich hätte gewünscht, ein Blatt bringen zu können, das zu Bach in Beziehung steht. Doch gelang es nicht, aus jener Zeit, die graphisch eine Periode des Niedergangs war, etwas Geeignetes zu finden. Einige sehr schöne ausländische Stiche waren wegen ihres Formats und Figurenreichtums nicht zu gebrauchen.

Das wehmütig-trostvolle Blatt von Schinkel (vor dem Weber-schen Trauerchor) entspricht dem romantischen Ton und der Stimmung der Musik der Romantik. Die Musik der Neuzeit (die mit Wagners „Wach auf“ beginnt) wird eingeleitet durch die gedankenreiche Radierung von Max Klinger. „An die Schönheit“. Und den Abschluß bildet eine (uns von Herrn Paul Cassirer freundlichst zur ersten Veröffentlichung überlassene) Steinzeichnung von Max Liebermann zu Goethes „Der Gott und die Bajadere“; sie zeigt, wie Mahadö, der Herr der Erde, in der läuternden Flamme des Holzstoßes aufwärtsschwebend, das Mädchen himmelan führt. —

Der Ring vom Anfang zum Schluß unseres Buches ist so — geistig, musikalisch, dichterisch, bildlich — geschlossen.

Im Mai 1926.

Alfred Guttman.

#### Bemerkung zur zweiten Auflage:

In dieser Neuauflage sind nur die sachlichen Fehler (in Druck und Stich), soweit sie uns bekannt sind, verbessert. Im übrigen bleibt die Ausgabe zunächst unverändert.

Im Mai 1929.

Alfred Guttman.

