

Nekr M 0072

Munzinger, Ed.

gest. 29-III-1899

Zentralbibliothek Zürich



ZM04070658

# Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt.

STADTBIBLIOTHEK  
ZÜRICH

Organ des Eidgenössischen Sängervereins.

Zürich, am 22. April 1899.

Jährlich erscheinen mindestens 36 Nummern. — Preis für den Jahrgang, wenn bei der Verlagshandlung in Zürich oder deren Filialen in Basel, St. Gallen, Luzern, Winterthur, Strassburg, Konstanz abgeholt, Fr. 6.—. Bei direkter frankirter Zusendung durch die Post Fr. 6.60 in der Schweiz, Rm. 6.25 in Deutschland, Fl. 8.80 ö. W. in Oesterreich, Fr. 7.80 in Frankreich und den übrigen Ländern des Weltpostvereins. — Bei der Post abonniert in der Schweiz Fr. 6.70, in Frankreich Fr. 8.40. — Einzelne Nummern 30 Cts. Alle Buch- u. Musikhandlungen u. Postämter nehmen Bestellungen an.

Insertionsgebühr für die 3-gespaltene Petitzeile oder deren Raum 25 Cts. = 20 ⅈ

Sendungen und Schriften für die Redaktion sind zu adressiren an **Herrn Dr. Karl Nef in Basel.**

Verlag:  
Gebrüder Hug & Co., Zürich.

Verantwortliche Redaktion:  
Dr. Karl Nef, Basel.

INHALT: Eduard Munzinger, Musikdirektor in Neuenburg. Ein Gedenkblatt von A. Niggli. — Was heisst: „Reine Stimmung“ und „Reine Intonation“? (Fortsetzung). — Korrespondenzen aus Zürich, Winterthur, Bern, Interlaken und Luzern. — Nachrichten aus der Schweiz: Vereins- und Festnachrichten, Konzertchronik, Konzert-Programme. — Ausland: Totenliste. — Anzeigen.

## Eduard Munzinger,

Musikdirektor in Neuenburg, † 29. März 1899.

### Ein Gedenkblatt

von A. Niggli.

Wie das Geschlecht der solothurnischen Munzinger unserem Vaterland eine Reihe tüchtiger Musiker geschenkt hat — man denke nur an die Brüder Karl und Edgar Munzinger, den bewährten berner Musikdirektor und den Vorsteher des Eichelberg'schen Konservatoriums in Berlin —, so stammte auch Eduard Munzinger, den der Tod am 29. März l. J. hinwegnahm, aus einer höchst musikalischen Familie. Sein Vater war Dr. Viktor Munzinger, Arzt in Olten, „ein Künstler im Gesang und in dramatischer Darstellung der Ton- und Sprachwelt“, wie ihn sein Freund P. Dietschi, Domherrprediger zu Solothurn, in dem schönen Nekrolog genannt hat, den er dem am 11. Mai 1862 Heimgegangenen widmete. Dr. Munzinger, der eine so prachtvolle Tenorstimme besass, dass man sich in Wien alle Mühe gab, den Studenten für die Oper zu gewinnen, hat sich um die Entwicklung des musikalischen Lebens im Kanton Solothurn die grössten Verdienste erworben und war zeitlebens voran, wo es galt, der edlen Tonkunst Opfer zu bringen. Auf den Bahnen Joh. Georg Nägelis wandelnd, streute er während der Jahre 1827 und 1828 den fruchtbaren Samen für das Erblühen des Volksgesanges in seiner Heimat aus, rief Männer- und Gemischte Chöre ins Leben, gründete den solothurnischen Kantonalgesangverein und leitete mehr denn 30 Jahre lang den Gesangverein und die Theatergesellschaft seiner Vaterstadt, wobei er selbst in zahlreichen Operaufführungen die bedeutendsten Tenorpartien hinreissend sang und spielte. Und kaum weniger begabt war die Mutter unseres Tonkünstlers, Rosa geb. von Arx, eine vorzügliche, geistig hochstehende Frau, die ihrerseits ein feines musikalisches Verständnis besass. Die stimmliche Begabung des Vaters vererbte sich auf seinen noch heute rüstigen ältesten Sohn, Dr. Eugen Munzinger in Olten, welcher Jahrzehnte hindurch mit seiner nicht gerade grossen, aber wohl lautenden Tenorstimme und seinem seelenvollen Vortrag die Hörer erfreute und eine Zierde des oltener Gesangvereins bildete.

Sein jüngerer Bruder, Eduard Munzinger, dessen Gedächtnis diese Zeilen ehren sollen, wurde den 24. Juni 1831 in Olten geboren und zeigte schon als Knabe, dem der Vater den ersten Klavierunterricht gab, so ausgesprochenes musikalisches Talent, dass die Eltern seinem glühenden Wunsch willfahrten und die Tonkunst als Lebensberuf für ihn bestimmten. Nachdem der talentvolle Jüngling die Primar- und Bezirksschule Olten erfolgreich durchgemacht hatte, kam der Fünfzehnjährige im Frühjahr 1846 ans Konservatorium zu Leipzig, das damals noch Meister Mendelssohn leitete, und das neben vorzüglichen Theoretikern wie Moritz Hauptmann eine Reihe ausgezeichnete Klavierlehrer, darunter Moscheles, Wenzel etc., zählte. Als Hospitant des Gymnasiums der Thomasschule vervollständigte Ed. M. auch seine wissenschaftliche Ausbildung und brachte es im Pianofortespiel bald zu bedeutender Fertigkeit. Eine seiner frühesten schöpferischen Thaten, welche die allgemeine Aufmerksamkeit auf den jungen Schweizer lenkte, war die Komposition eines von Jul. Schanz verfassten Dufourliedes, das der patriotisch Begeisterte nach Niederwerfung des Sonderbundes in Noten setzte. Dasselbe wurde nach dem Einzug der Eidgenossen in Luzern bei einer Festlichkeit der leipziger Thomasschüler zu Gehör gebracht und fand begeisterten Beifall, erschien auch schön ausgestattet in der leipziger illustrierten Zeitung. — Nach dreijährigen Studien kehrte Ed. M. 1849 in die Heimat zurück und wirkte zunächst als Organist, Klavier- und Musiklehrer in Yverdon und Morges, wo er sich zugleich in der französischen Sprache vervollkommnete.

Ende 1854 wurde der junge Künstler an der Stelle Riedels, der nach Schaffhausen abging, zum Direktor des Cäcilien-Vereins in Aarau gewählt, wo er sich am 20. Oktober genannten Jahres bei einer musikalischen Abendunterhaltung als Pianist aufs beste eingeführt hatte.

Schon am 19. Januar 1855 leitete er das I. Abonnements-Konzert in der aargauischen Kapitale und spielte selbst mit hinreissendem Feuer das Weber'sche Konzertstück, dem er im zweiten Konzert vom 16. Februar Mendelssohns Rondo brillant aus Es-Dur in ebenso vorzüglicher Wiedergabe folgen liess. Die Programme der aarauer Cäcilien-Vereins-Konzerte von 1855—1857 weisen eine Reihe Haydn'scher und Mozart'scher Symphonien,

aber auch die erste und die Pastoral-Symphonie von Beethoven auf, die unter Ed. Ms. Kommandostab im Kasinosaal ertönten, wie es ihm denn Gewissenssache war, dem Publikum nur gute Musik vorzuführen. Von Chorwerken, die er in Aarau einstudirte, seien das Spohr'sche Oratorium „Die letzten Dinge“, Neukomms „Ostermorgen“ und der 42. Psalm von Mendelssohn erwähnt. Beim Eidgen. Sängerfest in St. Gallen errang der Männerchor des Cäcilien-Vereins unter seiner Direktion mit Fr. Lachners „Hymne an die Musik“ den sechsten Preis, und auch bei verschiedenen aargauischen Kantonalgesangfesten leitete M. die Sängermassen mit fester Hand. Ein Zerwürfnis mit dem Vorstand hatte Ende 1858 seinen Rücktritt von der Vereinsdirektion zur Folge, ohne dass er sich übrigens dem öffentlichen Musikleben Aaraus entzogen hätte. So begegnen wir ihm am 1. März 1861 als Arrangeur und Dirigent eines Konzertes, in welchem die ausgezeichnete winterthurer Altistin Fräulein Albertine Volkart, die spätere Frau Hegar, und der Geiger Hr. Emil Keller, nunmehriger Musikdirektor in Frauenfeld, auftraten, und wenige Monate später unterstützte er die genannte Gesangskünstlerin und den Cellisten Leopold Grützmaker in einem aarauer Kirchenkonzert. Der hochpoetische Vortrag der Beethoven'schen Cis-Moll-Sonate, die M. bei diesem Anlass spielte, ist uns heute noch in Erinnerung, wie er überhaupt ein feinsinniger Interpret Beethoven'scher und Schumann'scher Musik war. Schreiber dieser Zeilen gehörte damals selbst zu seinen zahlreichen Klavierschülern und ist dem trefflichen Lehrer für den musikalischen Gewinn, den er M. verdankt, zeitlebens dankbar. Seine Lektionen gab er freilich ziemlich unregelmässig, vergass sich dann aber im Eifer des Unterrichtens ganz und blieb oftmals nahezu zwei Stunden statt eine. Dabei wurde M. bei seinem lebhaften und reizbaren Naturell leicht ungeduldig und heftig; allein seine Methode war vorzüglich, und indem er den Schüler namentlich auch im A vista-Spielen übte und vieles Vierhändige mit ihm durchnahm, brachte er ihm eine Lesegewandtheit, eine Schlagfertigkeit im Erfassen des Notenmaterials bei, die für den Dilettanten weit wertvoller ist als etwas mehr oder weniger technische Fertigkeit.

Von Aarau, wo er sich mit Frä. Justine Imhof, der Tochter des renommirten Arztes Dr. Gottl. Imhof, vermählt und eine treffliche, Freud und Leid getreulich mit ihm teilende Lebensgefährtin gefunden hatte, siedelte Ed. M. 1863 nach Zürich über, um hier nach Baumgartners Rücktritt die Direktion des Stadtsänger-Vereins (späteren „Männerchors“) zu übernehmen und zeitweilig auch den „Gemischten Chor“ zu leiten. In diese Jahre fallen einige seiner bedeutendsten Tonschöpfungen, die den Namen des Autors ehrenvoll bekannt machten, so die Komposition der altnordischen Sage „Helgi und Cara“ und diejenige der Rütlichwurkantate. Das erstgenannte Werk, zu welchem ihm der berner Professor Dr. L. Tobler den poetischen Text geliefert hatte, kam Ende 1864 durch die „Harmonie“ und den Stadtsänger-Verein Zürich unter Mitwirkung des Theaterorchesters zu dreimaliger Aufführung im zürcher Stadttheater, wobei das Haus jeweilen bis zum letzten Platz angefüllt war und namentlich die schön erfundenen und wirksam gesetzten Chöre, sowie das stimmungsvolle Orchesterkolorit sehr gefielen, während die Solopartien weniger befriedigten. Auch in Olten zog der Gesangverein 1863 das Werk zu Ehren und errang damit einen starken Erfolg. Und noch reicheren Lorbeer trug dem Komponisten die gleichfalls von Tobler gedichtete Kantate „Der Schwur im Rütli“ ein, welche infolge der Konkurrenzausschreibung des Eidgen. Sängervereins 1863 mit dem ersten Preis gekrönt wurde und bei der Hauptaufführung des

Eidgen. Sängerfestes zu Bern am 18. Juli 1864 die zweite Abteilung füllte. Begeistert wirkten hier von den Ensemblesätzen der Bundesschwur der drei Eidgenossen und der mächtige Schlussgesang, der das Nahen der Freiheit und ihre Verbreitung über alle Lande in einem grandios aufgebauten Tonsatz verkündet. Zum Höhepunkt des Ganzen aber wurde das melodiose und stimmungsvolle Lied des Hirtenknaben „Schon an die Alpen stösst der Tag“, das Munzingers spezieller Landsmann, der ausgezeichnete solothurner Tenorist Jos. Schild, entzückend sang und das stürmisch da capo verlangt wurde. Nach Beendigung der Kantate rief man den Komponisten und den Dichter unter allgemeinem Jubel aufs Podium und bereitete ihnen eine wohlverdiente Ovation.

1866 begab sich M. mit den Seinen nach Italien, wo er in Neapel und Palermo längere Zeit zubrachte und der Entwicklung der musikalischen Verhältnisse des Landes lebhafteste Teilnahme schenkte. Im Jahre 1868 berief ihn der „Frohsinn“ Neuenburg zu seinem Direktor, und bald trat er in der neuen Heimat auch an die Spitze der Société chorale, die unter seinem Kommandostab ihre ersten Erfolge errang. Beim Eidgen. Sängerfest zu Neuenburg funktionirte Ed. M. als Festdirektor und fand als strammer Dirigent der Massen nicht weniger Anerkennung als mit seiner ins Festheft aufgenommenen schönen Komposition „Die Schweizerischen Schlachtfelder“, deren imposante Schlussteigerung ihm stürmischen Hervorruf seitens der Sänger und Hörer eintrug.

Als 1875 der „Orpheon“ reorganisirt wurde, übernahm M. diesen Männerchor, um ihn während nahezu einem Menschenalter von Sieg zu Sieg zu führen. Unter seinem Szepter beteiligte sich die Gesellschaft an den Eidgen. Sängerfesten zu Zürich 1880, St. Gallen 1886 und Basel 1893 und rangirte gleich beim ersten unter den acht Kunstgesangvereinen der ersten Kategorie mit „vorzüglichen Leistungen“. Noch grössere Erfolge trug der Verein bei einer Reihe von internationalen Sängerfesten davon, so bei dem Wettstreit zu Annecy von 1879 und demjenigen zu Macon von 1881, an welchem beiden Orten ihm erste Preise zufließen, ferner an den genfer Konkursen von 1882 und 1890, sowie bei demjenigen zu Thonon 1885, wo er sich gleichfalls einen ersten Siegespreis holte.

In den letzten Jahren endlich stand Ed. M. dem „Choeur national“ von Neuenburg vor und erwarb sich nach einem uns vorliegenden Nachruf des Gesellschaftspräsidenten im „Feuille d'Avis de Neuchâtel“ durch die Gewandtheit und Liebenswürdigkeit, mit der er seines Amtes waltete, die grössten Verdienste um den Verein. Längere Zeit gab unser Musiker an den höheren öffentlichen Schulen Neuenburgs Gesangunterricht, indem er hier an die Stelle des allverehrten Professors Kurz trat, und auch in dieser Funktion bewährte er seinen Pflichteifer, obwohl es ihm nicht immer gelang, die oft ebenso störrischen als unmusikalischen Jungen zu be-  
meistern.

Die Lichtblicke in dem arbeitsamen, von Fortunas Gunst nur spärlich erhellten Leben des Künstlers bildeten in den letzten Jahren verschiedene Aufführungen grösserer Tonwerke, die sein schöpferisches Vermögen auf der Höhe zeigten und ihm wenigstens vorübergehend Ruhm und Anerkennung eintrugen. So trat anfangs 1896 in Neuenburg unter des Komponisten Leitung ein über 200 Köpfe zählender Chor zusammen, der am 31. Mai und 1. Juni genannten Jahres seine Kantate: „Sempach“ unter Zuzug einer ganzen Reihe von hervorragenden Solisten, sowie des berner Orchesters im Temple du Bas aufs würdigste wiedergab. Besonders meisterhaft hat M. darin wiederum die Männer- und Gemischten Chöre behandelt, und diese machten denn auch auf die zahlreich

von nah und fern herbeigeströmten Zuhörer den tiefsten Eindruck. Einen vielleicht noch stärkeren Erfolg errang 1897 das Munzinger'sche Chorwerk „Jeanne d'Arc“ (Text von Jules Sandoz), das gleichfalls unter des Tondichters eigener Direktion aus der Taufe gehoben ward und sich als eine ebenso phantasievolle wie formschöne Schöpfung erwies. Schon früher hatte man in Neuenburg ein kleineres Chorwerk: „Chemin creux“ („Die hohle Gasse“) kennen gelernt, zu dem Jean Berthoud dem Komponisten die Dichtung gespendet und das vermöge seines patriotischen Schwunges ausserordentlich gefiel. Dagegen ist das Munzinger'sche Oratorium „Ruth und Boas“, das Kenner der Partitur für seine beste Schöpfung erklären, bis jetzt unaufgeführt geblieben und haben unsere schweizerischen Gesangsvereine hier noch eine Ehrenschild gegenüber dem Heimgegangenen einzulösen.

Eine Reihe von kleineren Chorsachen, namentlich Männerchöre Ms., fanden in verschiedenen Sammlungen Aufnahme und sei hier bloss an den edelempfundeneren und wohl lautenden Chor „Abschied“ (Gedicht von Roquette) erinnert, welcher an der Spitze des Festheftes für das solothurnische Kantonalgesangsfest in Olten von 1892 stand. Eine Anzahl reizender Quartette, „Schilflieder“ betitelt, erschien, wenn wir nicht irren, bei Schott in Mainz. — Von gedruckten Klavierkompositionen des Verstorbenen, der absolut keinen Geschäftssinn, kein Talent besass, für seine Erzeugnisse Propaganda zu machen, kennen wir nur zwei im Verlag von Fromont in Paris edirte Stücke: „Idylle“ und „Poème d'amour“, erstere besonders lieblich, und einen leicht beschwingten „Reigen“, den das zur Schweiz. Landesausstellung in Genf 1896 veröffentlichte Album der neuenburgischen Komponisten umschliesst. Dagegen hatten wir vor einiger Zeit Gelegenheit, eine ganze Menge Manuskriptkompositionen Ms. für Pianoforte durchzusehen, die zum Teil ganz vom Schumann'schen Geist durchweht sind und mit ihrem Melodienreichtum, ihrer poetischen Grazie wohl verdienten, allgemein bekannt zu werden.

Wer noch vor Jahresfrist den hochgewachsenen Mann mit den feingeschnittenen Gesichtszügen, den lebhaften, Offenheit und Güte widerspiegelnden Augen, stramm und elastisch einerschreiten sah, der hätte nicht geglaubt, dass die Axt an seines Lebens Wurzel gelegt sei. Doch fühlte er sich selbst schon vor Neujahr vom Tode gezeichnet und stimmte, als sein Bruder Dr. Eugen Munzinger ihm Mut zusprach, am Klavier Chopins Trauermarsch an. Nun hat er den Kampf mit dem schweren Leiden, das er stoisch-gelassen ertrug, überstanden. Wir aber gedenken mit Wehmut des dahingeschiedenen edlen Menschen und hochbegabten Künstlers und wünschen nur, es möge die allgemeine Liebe und Verehrung, die sich in Neuenburg bei Ms. Bestattung kundgab, auch in der Weise fortwirken, dass man seine hinterlassenen Werke nicht im Staub liegen lasse, sondern durch würdige Vorführung lebendig mache und so die Erinnerung festhalte an einen unserer talentvollsten schweizerischen Musiker.

### Was heisst: „Reine Stimmung“ und „Reine Intonation“?

Von Dr. Alfred Jonquière.

(Fortsetzung.)

Der modernen Harmonielehre gemäss wird nun bekanntlich die Tonleiter mit Hilfe von drei reinen Dur-Dreiklängen aufgebaut: Tonika-Dreiklang ( $c e g$ ), Dominant-Dreiklang ( $g h d$ ) und Unterdominant-Dreiklang ( $f a c$ ). Sie unterscheidet sich also, nach unsern vorstehenden Betrachtungen, von der pythagoräischen Dur-Tonleiter (I) einfach durch die um ein Komma tieferen Tonstufen  $e, a, h$ , welche die Terzen der genannten drei Grund-Dreiklänge sind. Stellen wir die pythagoräische

Tonleiter mit der aus ihr abgeleiteten, auf drei reinen Dur-Dreiklängen aufgebauten zusammen, so haben wir das folgende Bild:

$$c - d - e \times f - g - a - h \times c \quad (I)$$

$$c - d \text{ H } e \vee f - g \text{ H } a - h \vee c \quad (II)$$

Die Tonleiter (II), die wir die „natürlich-harmonische“ Dur-Tonleiter nennen, weist nun offenbar drei verschiedene Tonschritte auf: den mit „—“ bezeichneten sogen. grossen Ganztonschritt, den wir schon in (I) vorfinden; den um ein Komma kleineren, sogen. kleinen Ganzton, der in (II) durch die Linie „H“ angedeutet ist, und endlich den grossen, mit „∨“ bezeichneten Halbton, der um ein Komma grösser als unser frühere sogen. pythagoräische Halbton ( $\times$ ) ist.

Nehmen wir nun an, es sei auf einem Harmonium die Tonleiter (II) mit Hilfe der drei reinen Dreiklänge der Tonika, der Dominante und der Unterdominante eingestimmt worden, und untersuchen wir diese Tonleiter in Bezug auf ihre melodischen und harmonischen Eigentümlichkeiten. Spielen wir irgendwelche Melodie mit Hilfe dieser Tonleiter, so fällt einerseits der matte kleine Ganztonschritt H ( $d \text{ H } e, g \text{ H } a$ ), andererseits der etwas grosse Halbtonschritt  $\vee$  ( $e \vee f, h \vee c$ ) auf. Den ersten möchte das Ohr grösser, den zweiten kleiner haben. Beim Spielen der Tonleiter fällt der fortwährende Wechsel der drei Tonschritte —, H,  $\vee$  auf, wobei niemals zwei gleiche Schritte auf einander folgen, weshalb diese Tonleiter als etwas gesucht, unnatürlich erscheint. — Dem aufmerksam beobachtenden Geiger wird es oft auffallen, dass beim Spielen sogenannter natürlicher Flageolet-Töne einzelne Töne etwas zu tief erscheinen; es sind dies die harmonisch reinen Terz-Töne, welche in der Melodie sich matt und stumpf ausnehmen, während sie zu harmonischer Verwendung sehr wohl taugen. — Eine weitere, und zwar sehr unangenehme und belangreiche Eigentümlichkeit der natürlich harmonischen Dur-Tonleiter (II) ist die, dass die Quinte der zweiten Stufe ( $d$  —————  $a$ ) falsch ist. Wir brauchen nur darauf hinzuweisen, dass das  $a$  der Tonleiter (II) um ein Komma tiefer ist, als dasjenige der pythagoräischen Tonleiter (I), während das  $d$  in beiden Tonleitern dasselbe ist. In der Tonleiter (II) muss also die Quinte der zweiten Stufe ( $d$  —————  $a$ ) um ein Komma zu klein sein. Sie ist sowohl harmonisch als melodisch absolut unbrauchbar. Die natürlich-harmonische Dur-Tonleiter ist also weder in melodischer, noch in harmonischer Beziehung unanfechtbar. Ihr einziger, allerdings schwerwiegender Vorteil ist die absolute Reinheit der drei Dur-Dreiklänge der 1., 4. und 5. Stufe.

Gehen wir nun vom Gebiete der Dur-Tonleitern in dasjenige der Moll-Tonleitern über, so erhalten wir auch hier verschiedene Leitern, je nachdem wir beim Aufbau das natürliche Fortschreiten in Tonstufen oder die Reinheit der Terzen im Auge haben. Wir wollen uns der Kürze halber auf die Betrachtung der absteigenden Moll-Tonleiter als der reinsten Vertreterin des Moll-Typus beschränken. — Wenden wir nur die beiden einfachen Tonschritte der pythagoräischen Tonleiter (I) an, den grossen Ganzton (—) und den pythagoräischen Halbton ( $\times$ ) so wird die absteigende pythagoräische Moll-Tonleiter, von rechts nach links gelesen:

$$c - d \times e s - f - g \times a s - b - c \quad (III)$$

Diese Tonleiter eignet sich gut zu melodischer Verwendung; sie entspricht derjenigen Intonation, die z. B. von feinfühligem Geigern angestrebt wird, wenn es sich darum handelt, den düster-ernsten Charakter von Moll deutlich zum Ausdruck zu bringen. — Wie verhalten sich nun aber die Moll-Dreiklänge der Tonleiter (III)? — Ein Moll-Dreiklang unterscheidet sich von einem Dur-Dreiklang durch Vertauschung der grossen und der kleinen Terz. Im Moll-Dreiklang ( $c, es, g$ ) liegt die grosse Terz zwischen  $es$  und  $g$ . In der pythagoräischen Moll-Tonleiter (III) besteht diese Terz aus zwei grossen Ganztonschritten, ist also, nach den Bemerkungen von oben, in harmonischem Sinne um ein Komma zu gross, also die kleine Terz ( $c, es$ ) um ein Komma zu klein (da ja kleine und grosse Terz sich immer zur Quinte ergänzen). Harmonisch rein werden diese Terzen, indem wir das  $es$  um ein Komma erhöhen, also die Stufenfolge  $c - d \times es - f$  der Tonleiter (III) in  $c - d \vee es \text{ H } f$  verwandeln. Ebenso müssen die Tonstufen  $as$  und  $b$  der Tonleiter (III) um je ein Komma erhöht werden, wenn sie mit  $f$  resp.  $g$  harmonisch reine kleine Terzen bilden sollen. Durch diese Verschiebungen verwandelt sich die Tonleiter (III) in die folgende:

$$c - d \vee es \text{ H } f - g \vee as - b \text{ H } c \quad (IV)$$

Wir wollen sie die absteigende „Moll-Tonleiter der Theorie“ nennen, insofern als die drei fundamentalen Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe theoretisch vollkommen rein sind und die übliche Musiktheorie diese Leiter als theoretisch richtig hinstellt.

Prüfen wir diese Tonleiter (IV) wieder zunächst vom melodischen Standpunkte aus, indem wir die einzelnen Tonschritte ins Auge fassen, so finden wir wieder die beiden Tonschritte vor, die wir oben als etwas gesucht und unnatürlich bezeichneten: den kleinen Ganzton  $\mathbb{H}$ , und den grossen Halbton  $\mathbb{V}$ . Auch hier wechseln, wie in der natürlich-harmonischen Dur-Tonleiter (II) drei verschiedene Tonschritte in der Weise mit einander ab, dass niemals zwei unter sich gleiche aufeinander folgen. Der praktische Versuch zeigt, dass die Moll-Tonleiter (IV) der Musiktheorie dem musikalisch gebildeten Ohr als unannehmbar erscheint. Die kleine Septime  $b$ , die kleine Sexte  $as$  und die kleine Terz  $es$  erscheinen alle als sehr merklich zu hoch.

Man sollte nun erwarten, dass die melodischen Nachteile der Moll-Tonleiter (IV) wenigstens einigermaßen durch harmonische Vorteile kompensiert würden, wie es ja auf dem Gebiete des Durgeschlechts der Fall ist. In der Tat sind ja auch, gemäss Konstruktion, alle Intervalle der drei Grund-Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe in (IV) harmonisch völlig rein. Es stellt sich nun aber merkwürdigerweise heraus, dass der theoretisch-reine Moll-Dreiklang das Ohr durchaus nicht befriedigt; die theoretisch-reine Mollterz erscheint als zu gross, zu dur-ähnlich. Ein Geiger kann sich von dieser Tatsache an seinem Instrument überzeugen, und die Angaben scharf beobachtender vorurteilsfreier Praktiker stimmen in diesem Punkt vollkommen überein. Die Mollterz, z. B.  $es$  im Dreiklang ( $c, es, g$ ), muss etwas tiefer genommen werden, als es der Theorie gemäss sein sollte. Wie weit sie erniedrigt werden soll, ist nun allerdings einigermaßen Geschmackssache. Als äusserste Grenze ist die Erniedrigung um ein volles Komma zu betrachten, in welchem Falle man eben sogen. pythagoräische Moll-Dreiklänge erhält, wie sie in der pythagoräischen Moll-Tonleiter (III) auftreten. (Schluss folgt.)

## Korrespondenzen.

**Zürich.** Dienstag den 7. März. X. Abonnementskonzert. Finis coronat opus, das sind die Worte, die uns unwillkürlich in den Sinn kommen, wenn wir des zehnten, des letzten, Abonnementskonzertes gedenken, denn es wäre kaum möglich gewesen, die Reihe der diesjährigen grossen Konzerte in würdigerer Weise abzuschliessen. Es war das zweite Abonnementskonzert des Winters, das ganz unter dem Einfluss einer Persönlichkeit stand, — das erste war das Konzert mit Eugen d'Albert als Solist — unter dem Einfluss der Pianistin Klotilde Kleeberg. Nicht als ob Fr. Kleeberg, wie es s. Z. im V. Abonnementskonzert mit Herrn d'Albert der Fall war, fast während der ganzen Dauer der Aufführung das Podium nicht verlassen hätte, im Gegenteil, am Anfang des Konzertes stand Pietro Floridia's Festouvertüre und den Schluss machte nichts geringeres als Ludwig von Beethovens C-Moll-Symphonie, aber wenn anders es richtig ist, dass die Gefühle, die die Musik in uns wachruft, nicht in den Tönen selbst liegen, sondern nur durch sie in unserem Innern zum Leben erweckt werden, dass sie mithin Ausfluss unseres eigenen Wesens und folglich in hohem Grade abhängig sind von unserer jeweiligen Disposition, so können wir mit Recht behaupten, dass das ganze Konzert, ausgenommen natürlich die Anfangsnummer, trotz Beethovens fünfter, unter dem bestimmenden Einfluss von Klotilde Kleeberg stand. Wir betonen diese Tatsache nicht deswegen mit so besonderem Nachdruck, weil wir uns vorgenommen haben, ein Loblied auf die pariser Künstlerin zu singen, sondern weil eine derartig ausgeprägte künstlerische Individualität, zumal in der Form, wie sie Klotilde Kleeberg repräsentiert, zu den grossen Seltenheiten gehört. Fr. Kleeberg spielte zunächst das Klavierkonzert in A-Moll von Robert Schumann und in zweiter Nummer drei Solostücke, das Duetto in As-Dur aus den Liedern ohne Worte von Mendelssohn, Impromptu in Fis-Dur von Chopin und Gigue in G-Moll von Händel, denen sie dann noch zwei Zugaben folgen liess. Es wäre vergebene Mühe und für die, welche das Konzert nicht geniessen konnten,

ohne Bedeutung den Vortrag dieser Stücke im einzelnen beleuchten zu wollen, worauf es für uns heute ankommen mag, ist das Facit der künstlerischen Individualität, das wir aus diesem Vortrage ziehen durften. Klotilde Kleeberg erscheint uns, um gleich das Ende vorweg zu nehmen, als echtste Repräsentantin der Weiblichkeit in der Kunst, nicht mehr und nicht weniger — und in beiden liegt ein gleich hohes Verdienst. Alles titanenhafte Ringen, alles himmelstürmende Durchbrechen irdischer Schranken ist ihrer Kunst fern; unwillkürlich fordert sie uns zum Vergleich heraus mit ihrer grossen Kollegin Theresa Kareño; wo wir bei dieser den ungewöhnlichen Aufschwung wahrhaft männlicher Auffassung bewundern, geniessen wir bei Klotilde Kleeberg den harmonischen Ausklang einer in sich völlig abgerundeten echt weiblichen Individualität. Diese letztere ist in der Kunst eine Seltenheit, und zwar aus leicht erklärlichen Gründen. Jeder in sich abgerundeten Künstlerindividualität wird je nach dem Grade ihrer Feinfühligkeit die laute Offenbarung ihres Seelenlebens als Profanierung erscheinen, und es gehört die Vereinigung einer grossen inneren Fülle und Festigkeit und einer starken Dosis künstlerischer Betätigungslust dazu, um das missliche Gefühl dieser Profanierung zu unterdrücken oder nicht aufkommen zu lassen und zugleich sein künstlerisches Empfinden unbefleckt zu erhalten. Und um wieviel feiner geartet das Empfinden einer echt weiblichen Künstlerin ist, als das der männlichen, umso viel seltener, zum mindesten, wird uns der Genuss werden, den Offenbarungen einer solchen zu lauschen. Wenn Klotilde Kleeberg spielt, ist es, als ob sich ihre Seele wie ein Buch vor uns auftut: Zeile um Zeile steht in fleckenloser Reinheit vor unseren Augen. Klar und durchsichtig ist alles bis in die feinsten Feinheiten und selbst Dunkles noch wird durchleuchtet von dem reinen, milden Lichte ihrer Kunst. Und so konnten unsere Abonnementskonzerte keinen schönern Abschluss finden, als unter dem Zauber dieser Kunst, die ihre Strahlen noch unmerklich vermischte mit des grossen Ludwig unsterblichen Tönen, dass sie uns in diesem Lichte fast himmlischer noch erschienen als sonst, dass es uns fast gemahnen wollte an des Dichters Wort: Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan! Möge uns noch manch solcher Genuss beschieden sein!

W. H.

— Matinée von Jörgen Malling. Am 5. März stellte sich uns wieder ein alter Bekannter vor: Herr Jörgen Malling hatte, wie schon in früheren Jahren unser musikliebendes Publikum zu einer Matinée berufen, in der er eine Anzahl seiner neueren Kompositionen unter Mitwirkung verschiedener hiesiger Künstler und Künstlerinnen zur Aufführung brachte. Eröffnet wurde das Konzert durch ein Streichquartett in D-Moll, das von den HH. Thomas, Freund, Sonderegger und Wagner-Loeberschütz ausgeführt wurde. Das Werk, von dem namentlich die beiden Mittelsätze, Romance und Allegretto burlesco, lebhaften Beifall fanden, verrät überall ein feines künstlerisches Empfinden und gediegenes Können; wir würden es mit Freude begrüßen, das Quartett gelegentlich einmal auf dem Programm eines unserer Kammermusikkonzerte wiederzufinden, zumal da wir uns dem Gefühl nicht ganz verschliessen können, dass die Ausführenden die Schwierigkeiten des Werkes ein wenig unterschätzt hatten. Es folgten drei Lieder, gesungen von Fr. Elsa Esseke, „Nachtgesang“, „Beim Erntefest“ und „Nachtigallenlied“, die dem Komponisten, wie der Sängerin, wohlverdienten Beifall brachten, und von Liedern gewöhnlicher Form die beiden von Fr. E. v. Orelli trefflich interpretierten Kompositionen „Aller Seelen“ und „Am Bette eines Kindes“. Von Duetten sangen Fr. E. Aeschlimann und Fr. E. v. Orelli „Ohne Rast“, „Weihnachten“ und „Wie die Lerche singt“, die alle im einzelnen zu besprechen uns indessen zu weit führen würde. Eigenartige Kompositionen sind ferner das für drei Frauenstimmen mit Pianoforte und Violoncell geschriebene Lied „Sommermorgen“ und das „Ständchen am Ufer“, in dem die Stimme des Sängers von einem Tenor und die der Wellen von drei Frauenstimmen, wiederum unter Mitwirkung von Violoncell und Klavier vortragen wird. Als Männerquartettkomponisten zeigte sich uns Herr Malling diesmal in seinen vier ungarischen Liedern, denen wir zwar einen ausgesprochen ungarischen Charakter nicht nachrühmen können, in denen wir indessen doch vier lebensvolle, gelungene Tonbilder kennen lernten, die von den Herren Jörn, Mirsalis, Moser und Bauer zu voller Geltung gebracht wurden. Den Schluss der Matinée machte alsdann