

Aus der Ideenwelt des Arbeitersängers

ALFRED GUTTMANN



0720

1979 Arbeiter-Sängerbund e.V., Berlin S14, Neu-Kölln am Wasser 22

AUS DER
IDEEHWELT
DES
ARBEITERSÄNGERS

ALFRED GUTTMANN



68307-02A



A80-10720

VORWORT

Diese kleine Schrift ist aus dem Wunsch heraus entstanden, daß sich jeder kulturell interessierte Funktionär oder Arbeitersänger selbst in die Welt unserer Chormusik einleben soll. Unsere beiden großen Sammlungen, die wohl im Besitz der meisten Chöre sind, enthalten Einführungen nur in den Partituren, die den Dirigenten oder Vereinsvorständen zugänglich sind. Aber die dort niedergelegten Erfahrungen, Ratschläge und Gesichtspunkte gehen weiter: sie erwecken das Allgemeininteresse unserer Sänger. Sie kommen aber nur zu deren Kenntnis, wenn ein Dirigent es für notwendig hält, in den Übungsstunden das eine oder andere daraus zu erzählen.

Was steht nun in den Einleitungen? Erstens einmal Darstellungen der Entwicklungsgeschichte des Arbeiter-Chorgesanges, und zwar in beiden Richtungen, im Männerchor und im gemischten Chor. Zweitens: Darlegungen, wie es um unsere heutige Situation in Bezug auf Chorliteratur im DAS. steht. Drittens: Gesichtspunkte für einen neuen Aufbau und Ausbau unserer Literatur. Viertens: Zukunftspläne und Entwicklungsmöglichkeiten unserer Bewegung in künstlerischer Hinsicht. Fünftens: Beschreibungen und Analysen der Werke mit Hinweisen auf Geist und Sinn des Ganzen, wie auf Einzelheiten.

Diese Broschüre bringt den Abdruck der Vorworte der beiden Sammlungen und gibt somit allen interessierten Sangesfreunden für ein paar Pfennige die Möglichkeit, sich tiefer mit der Problematik und Kultur des Arbeiter-Chorgesanges zu beschäftigen. Für die Männerchöre dürfte die Kenntnis der Bedingungen des Singens im gemischten Chor ebenso notwendig sein, wie für die gemischten Chöre der Einblick in die Arbeitsweise des Männerchorgesanges. Beide Formen des Arbeitergesanges wirken anregend und befruchtend aufeinander ein.

Möge die kleine Schrift die Leser inniger mit unserer Musikpflege und dem Fortschreiten unserer Kulturbewegung vertraut machen.

Berlin, im Winter 1930.

Dr. Alfred Guttman.

A.

Unsere Sammlung gemischter Chöre.

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 so oft niederdrückende Fronarbeit hinweg zu lichterem 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 und 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 Choraliteratur. 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 klagen ausnahmslos über die geringe Ausbeute an (der Prüfungskommission) eingereichten Chören und über Mangel an Mitarbeit aus den Reihen der Dichter und Musiker.

Allmählich bildete sich ein Bestand an 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: U t h m a n n. 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 U t h m a n n s hoch anzuerkennendes Verdienst politischer Natur, als erster Werke für die Arbeitersänger geschaffen zu haben, die dem Empfindungsleben seiner Klasse entsprachen. Da man sich aber allzu ausschließlich mit dieser Musik verband, gewöhnte man sich daran, einen geringen Maßstab an die musikalische, besser gesagt: k ü n s t l e r i s c h e 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 herrscht. Man hat — auf der einen Seite — eingesehen, daß U t h m a n n sehr eng mit der Seele des Arbeiters verbunden ist, andererseits wissen auch seine wärmsten Anhänger, daß man U t h m a n n keinen Dienst erweist, wenn man seine Chöre neben die eines Schubert, eines Hegar, eines O t h e g r a v e n, eines L e n d v a i auf das Konzertpodium stellt. 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 u n d M ä n n e r n ausgedehnt. Hier bot sich ein Feld von unbeschränktem Umfang; 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.*)

Woher erhielten unsere Volksschöre diese Literatur? Zunächst durch Ankauf aus den damals noch wenig umfangreichen Beständen des eigenen Verlages (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 Volksschören 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 anderen Seite enthielt sie zuviel Unverwendbares. Vorab fehlte natürlich alles, was zur Weltanschauung des Arbeiters in Beziehung stand; zudem war auch nur das d e u t s c h e 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. Zweifellos täuschte man sich zunächst über die Tragweite der Aufgaben einer solchen Arbeit. Auf der Generalversammlung in Kassel (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 lebhafte 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 be-

*) „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 schrieb.

drohte 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 betraute den Unterzeichneten damit. 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.

Kapitel III.

Der Plan 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 bestimmten 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. musikhistorisch nicht so erfahrenen) Chorleiter diejenigen zeitlich zusammengehörenden Musikwerke, die aus einer einheitlichen Kunstauffassung erwachsen sind, insofern sich diese auf eine weltanschauliche Zusammengehörigkeit gründet, räumlich übersichtlich zusammenzustellen. Auch für unsere Sänger dürfte es nutzbringend sein, einmal in ihren Stimmbüchern nebeneinander zu finden, was zusammenhängt. 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 hinstrebt, indem sie das „vertikale“ Moment, den auf jedem Taktteil entstehenden Zusammenklang der (in der Partitur übereinander, also vertikal, angeordneten) Stimmen dagegen

vernachlässigt. Ebenso ist es auch möglich, Stücke von seelischer Zusammengehörigkeit, also etwa „Liebesglück und Abschied“ zusammenzustellen und auch hier im Programm zu zeigen, wie verschiedene Kulturperioden für das gleiche Gefühl verschiedene Ausdrucksformen gefunden haben. Eine weitere Möglichkeit gewährt unsere Anordnung, wenn man die Wandlung einer Form, z. B. der Chorballade, 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 singt, die den Höhepunkt des A-cappella-Stils darstellen, 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 hundert Jahre (mit dem Überwiegen der Konzertmusiziererei) 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 Volkschören 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. Über die endgültige Aufnahme aller dieser Chöre entschied, unter steter Fühlungnahme 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 Werke von Meistern 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 war, 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 Beirats 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 Beirats Übereinstimmung in allen künstlerischen Fragen, so gingen über den Teil I (worauf ich noch zu sprechen komme) die Anschauungen innerhalb des Beirats bezüglich der gesamten Einstellung zu diesen Problemen etwas auseinander. Hier mußte einigemal 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 diesem 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 Kriege nie gelungen war, jetzt gelang es! Es fanden sich zahlreiche Musiker und andere Künstler, die ihr volles Können in den Dienst unserer Sache stellten. 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. Auch zahlreiche Männer der Wissenschaft standen mit ihren Erfahrungen hilfreich zur Seite.

Mein Lehrer, Geheimrat Professor Dr. Max Friedländer, 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 auf die Nachdruckserlaubnis für zahlreiche bedeutende Chorkomponisten (wie z. B. Dvořak) verzichten mußten, während die Firma N. Simrock G. m. b. H. uns den Nachdruck Brahmscher Chöre in freundlicher Weise gestattet hat.

Das Studium der eingelierten Chöre, kritische Einwendungen gegen einzelne Stellen im Text oder in der Musik, mündliche und schriftliche Verhandlungen, Änderungsvorschläge 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, Überlegungen 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 als nochmals 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 Händen 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 Überlegung, 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! Das ist eine ganz andersartige Aufgabe, als die der Anmerkungen im Volks-

liederbuch. Jenes Meisterwerk, 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 Abrundung zielt, wird genötigt sein, eine große Anzahl der gleichen Meisterwerke aufzunehmen. Sollten wir etwa klassische Chöre gerade darum fortlassen, weil sie auch im Volksliederbuch stehen? Das wäre ein Schilfbürgerstreich 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,

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

das Inhaltsverzeichnis, das alphabetische Verzeichnis aller 233 Autoren und endlich die Korrektur der Partitur übernommen und damit unsere Sammlung sehr gefördert. Am Schluß sei noch der vorzüglichen und sorgsamten Behandlung des Notenstichs durch die Berliner Musikalien-druckerei 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 „l“ bezeichneten „leichten“ Chöre in Betracht, d. h. „leicht“ im Studium und Vortrag. („l“ 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 zugeordnet. Viele dieser Chöre könnte man allerdings noch mit „l“, andere (wie Nr. 100), mit „s“ bezeichnen. — 3. Volksschöre, die schon auf größere Erfahrung zurückblicken und imstande sind, auch „schwere“ 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, im Vierteltonsystem, hat der Unterzeichnete aus prinzipiellen Gründen abgelehnt.

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

* 60 Chöre sind alte Originalsätze, die für die vorliegende Sammlung durch Vortragszeichen, Textfassung usw. eingerichtet worden sind = 18,9 %,

(*) 29 Chöre sind Sätze, die hier zum ersten Mal für den praktischen Gebrauch neu gedruckt sind = 9,1 %,

** 148 Chöre sind bisher nirgends gedruckte Originalsätze = 46,5 %

— 81 Chöre sind Sätze, die bereits im Druck vorlagen, von denen aber 21 Sätze = 6,6 % der Sammlung aus dem Selbstverlag des DAS. stammen, so daß eigentlich nur

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

98 = 30,8 % aller Sätze sind mit „l“ (= leicht) bezeichnet,

191 = 60,1 % aller Sätze sind mit „m“ (= mittelschwer) bezeichnet,

29 = 9,1 % aller Sätze sind mit „s“ (= schwer) bezeichnet.

Man erkennt aus unserer Tabelle auch, wie verschieden schwer 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.

Der Inhalt unserer Chorsammlung.

(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 den gemischten Chor besessen. Und mit großen Bedenken stehe ich selber dem Resultat dieses Teils meiner Arbeit gegenüber**). Die Durchmusterung der vorhandenen Musikliteratur 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 bedeutenden Musikwerken geeigneter Form neue Chöre freihheitlichen Charakters zu gewinnen.

Hier liegt keine „neue Erfindung“ 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, wie Bach, Händel, Mozart haben davon reichlich Gebrauch gemacht. Dabei kam es oft vor, daß man für einen weltlichen, ja erotischen Text eine „fromme“ Dichtung einsetzte, ohne auch nur eine Note an der Musik zu ändern. Hunderte

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

***) Nachtrag bei der Korrektur:
Im Sommer 1930 ist eine neue Sammlung von 12 Tendenzchören für gemischten Chor, Umarbeitungen von 12 ausgewählten Tendenzchören aus der Männerchorsammlung, erschienen.

solcher Beispiele sind bekannt. Man vergleiche das Liebeslied von Hasler (Nr. 74) mit dem Totengesang von Bach (Nr. 217), der diese Haslersche Melodie bringt. Auch das Volk „parodiert“ dauernd, oft ohne es zu wissen. Wer außer dem engeren Kreis der Fachleute kennt folgendes Gedicht?

Nicht lobenswertig 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, die heute allgemein bekannt ist; denn man unterlegte dieser Weise bald einen neuen 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“, sogar in mehreren Varianten. 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 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 (so für Maifeiern, Jugendweihen, Trauerfeiern u. dgl.) geeignet sind. Ich

*) 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 1926 erfolgte Gründung der Internationale der Arbeitersänger (IDAS), ist ein weiterer Schritt gewesen. Zwei Männerchöre mit Übersetzungen der Texte in alle Sprachen der angeschlossenen Länder sind schon erschienen; ein gemischter Chor für die IDAS. ist in Vorbereitung.

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 ausgeführt 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.)*

So sehr ich also auf Nachsicht der Fachgenossen für manchen hier veröffentlichten Tendenzchor 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 25jährige leidenschaftliche Beschäftigung mit dieser Musik hierauf vorbereitet war. Als Materialkenner ersten Ranges stand mein Studienfreund, der bekannte Musikforscher Dr. Hugo Leichtentritt mir 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 Übersetzungen zuerst veröffentlichen zu können. Ebenso vereinigt die Sammlung in bisher nicht vorhandener Zahl 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 neugedruckt 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

*) Im Gegensatz zu der in allen anderen Teilen vorgenommenen Anordnung in der Reihe der geschichtlichen Folge ist in Teil I die Folge nach dem Alphabet der Komponistennamen 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.

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 inneren Drang der Künstler, sich mit den letzten Fragen von Leben und Tod auseinanderzusetzen. Die Kirche aber hat es dahin kommen lassen, daß die großen Komponisten sich vom Schaffen für den unmittelbaren kirchlichen Gebrauch zurückgezogen haben. Weder Beethovens „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 in einem Trinkchor mitsingen dürfen, wie ein treuer Ehemann in losen Liebesliedern? Mit der gleichen nachempfindenden Liebe kann der innerlich Freie sich in das Gefühlleben 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. Er 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: „... Nichts Süßeres, Zarteres, Rührenderes und — in den Volksszenen — nichts Großartigeres kennt die Musik. Durchblickt man das Zaubergewebe, ist man ganz berauscht von Seligkeit.“

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 „niederm Volk“.

Die alten Meister haben aber nicht nur vom *Jenseits* gesungen — sie waren zugleich sehr irdennahe. 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! (Siehe Männerchorsammlung Nr. 271.)

Neben 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 lang nicht mehr gewagt hat. — Heitere, Tanzcharakter tragende Chöre der Italiener Donati, Gastoldi wechseln mit dem ersten Venetianer Gabrieli und dem ersten großen Meister der Oper Monteverdi, mit seinem dramatisch bewegten Stil.

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 Süditalien 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 Weltverkehrstadt 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

*) An m.: Nur für diesen, chorgesanglich bedeutsamsten Teil scheint es nötig, genauere Ausführungshinweise stillistischer 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 einzeln gelesen, sondern im Zusammenhang studiert werden.

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 prinzipiell klar werden, 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.

Viele 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 „canto 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 klar herausarbeiten. — Auch auf den sogen. „Echoeffekt“ muß besonders geachtet werden; man versteht hierunter die wortgetreue, echoartige und daher leisere 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 man die „guten“ Taktteile immer stark betont! Entscheidend ist überall der „Wortakzent“ des Textes, mit dem die Gestaltung des melodischen Akzents bei den alten Meistern 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 Gefühle 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, die Saalgröße usw.

Teil III umfaßt Volkslieder aus alter und neuer Zeit, von den Minnesängern an bis zur Gegenwart. Schrieben wir bei den alten Meistern des A-cappella-Satzes oft als Überschrift „Volksweise“, so bedeutet 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 Übertragung aus dem Mittelhochdeutschen kennen. Oder verstehen unsere Sänger und Sängerinnen den Anfang des Originals?:

Uns ist in alten maeren
wunders vil geseit
von heleden lobebaeren,
von großer arebeit:
von freude unt höchgezeiten,
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 stilfremder 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 Erfahrung und allmählich 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 Anfangsquinten die Terz hinzu-, komponiert“, Harmonik und rhythmische Gliederung ändert, die echoartige verträumte Schlußwiederholung „effektiv“ umkomponiert, so ist das eine Unmöglichkeit. Wenn ein Stümper eine originell gestaltete Melodie immer nur mit Tonika und Dominanten (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 (z. B. die im Volksliederbuch mitgewirkt haben) zu gewinnen; 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.

Über die Texte zu unseren Volksliedern einige Worte. Nur der Kenner weiß, welche Unmenge von „Verbalhornungen“ 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 vielfach in Wort und Ton umgestaltet werden, sondern jenes „Verbessern“ durch anmaßende, kunstfremde Leute, wie den berüchtigten Buchdrucker Balhorn. Manche unter uns erinnern sich wohl noch an eine Änderung, durch die (in einem Schulgesangbuch) in Eichendorffs Volkslied „Untreue“ das Lieben, das „in einem kühlen Grunde“ gewohnt hatte, also ersetzt war: ... „Mein Onkel ist verschwunden, der dort gewohnt hat.“! Auch für die „Umdichtung“ der zweiten und dritten Strophe des herrlichen Liedes: „Es steht ein 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 Kranze“ 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 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 Übergängen bis zur Gegenwart. Sie spiegelt den ganzen Reichtum der Empfindungen wider, die in der Volksseele leben und in Worten und Tönen Gestalt gefunden haben. Sie zeigt zugleich,

*) Der Tod hat in den letzten zwei Jahrzehnten gewaltig unter den großen Meistern des Chorgesanges aufgeräumt. Zahlreiche hochqualifizierte Mitarbeiter jenes Buchs sind gestorben.

wie solche Lieder wanderten und weder an Landes-, noch 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 Kinkeldy, 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 „volksläufig“, 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 Neger Tenor Roland Hayes nach Berlin. Ihn suchte ich auf und erfuhr in mehreren langen Unterredungen von ihm, daß nicht eine einzige aber 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, religiöswärmerischen Himmelsehnsucht aus tiefster Erdennot, und dem, was man heute „Negermusik“ nennt, gewisse synkopierte 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 Übersetzung unterlegt, sondern nur in phonetischer Schreibweise die Aussprache dieses „Niggerenglisch“ daruntergesetzt. Eine Übersetzung 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 Übersetzungen oder freien Übertragungen 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 Übersetzung 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 Übersetzungen aus slawischen Sprachen, ganz zu schweigen etwa von dem Ungarischen, fast unüberwindliche 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, jungverstorbene 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 ungeheuren Reichtum seiner Musiksprache zu zeigen. Kleine Umformungen textlicher Art sollen die teilweise schwülstige, verkünstelte Ausdrucksweise seiner „Textdichter“ unserer Zeit anpassen. Der Versuch, den „Wachet-auf“-Choral durch vollkommene Umdichtung unserer Weltanschauung nahezubringen, beschließt die Reihe. Ob das Schönlanksche 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 Einbeziehung 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

*) 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.

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 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 von Goethe sehr geschätzter Tenorsänger) angehört. Der Schweizer Nägeli ist ebenfalls hier vertreten, obwohl seine Hauptbedeutung auf dem Männerchorgebiete liegt. Der große Dramatiker Gluck hat unter anderem zwei Opernchöre geschrieben, die die griechische Welt der Götter und Helden behandelnd, jedoch in „frommen“ Umdichtungen allgemein bekannt sind. Hier ist der Text wiederum etwas geändert worden, um sie unserer Zeit 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 ungemein 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 Übergang zu jener Zeit (Teil V), in der die Melodie die Harmonie zu verdrängen beginnt. Die „Romantik“ hebt an, eine Zeit des Überflutens 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 Schwelgen in Empfindungen, aber auch die Rückkehr zu einfachem, volkstümlichem Schaffen, zum bewußten Wiederaufnehmen von Volkslied und Volkswaise durch die Künstler beginnt. Jetzt wirken Herder, Uhland, Heine, es erscheint die Sammlung von Volksliedern „Des Knaben Wunderhorn“,

*) 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 Zauberflöte“, „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 Klaviersonatensatzes von Beethoven (op. 57) zwar benutzt, aber in Rhythmus und Melodie ganz verändert und obendrein dem seltsamen 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: „O Schutzgeist alles Schönen“.

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 heute vielleicht etwas unterschätzt, seine zahlreichen Chöre: „Im Freien zu singen“. Das bedeutete Abkehr vom Konzertpodium und von der Einstellung auf das 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 so kurz 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 Sinfonie, zur sinfonischen Dichtung, kurz zu Formen, die zugleich Orchester, Solisten und Chor verwenden. Daher 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 bekannten 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 Chöre 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 selbstgezogenen Begrenzungen unserer Arbeit haben uns äußere Erschwerungen oft gezwungen, künstlerische Pläne zu vertagen.

Kapitel V.

Unsere Bilder.

Einige Worte noch über die buchkünstlerische Gestaltung der Sammlung — denn wir legten nicht nur Wert auf die Buchtechnik (wie Einband, Papier, Stich, Bilddruck usw.), sondern auch auf den Buchschmuck. Das gewöhnliche Schema der „Kunstbeilagen“ besteht im Abdruck von photographischen Reproduktionen von Ölbildern, denen Gegenstände der Musik zu Grunde liegen. Hierin liegt aber eine völlige Verkenntung: nur was 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 einer Einführung und den Anmerkungen) nicht nur der Partitur, sondern auch den Stimmen beifügen, ist eine wichtige Neuerung.

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. Käte Kollwitz, die große, unserer Bewegung angehörende Künstlerin, hat bereitwilligst ein Titelbild entworfen, dessen mächtig 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 Isak 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 Überleitung 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 Ölbild „Die Sinfonie“, von Julius Ernst gestochen.

Es stellt eine Chorprobe zu Beethovens „Chorfantasia“ 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 Maler Schwind; 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.

Das wehmütig-trostvolle Blatt von Schinkel (vor dem Weberschen Trauerchor) entspricht dem romantischen Ton und der Stimmung der Musik von Teil V. Die Musik der Neuzeit (die mit Wagner's „Wach auf“ beginnt) wird eingeleitet durch die gedankenreiche Radierung von Max Klinger „An die Schönheit“. Und den Abschluß bildet eine (uns vom Verlag 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.

Alfred Guttman.

B.

Unsere Sammlung von Männerchören.

Kapitel I.

Aus der Vorgeschichte des Männerchores im DAS.

Wenn sich Männer zum chorischen Gesang zusammenfinden, so ist der Anlaß hierfür nicht eigentlich rein musikalischer Art. Vielmehr entsteht Männerchorgesang vornehmlich aus einem Gemeinschaftsgefühl innerhalb einer Verbundenheit von Männern — sei es im Arbeitsrhythmus, auf dem Marsch, im Krieg, in politischer Gesinnung, in Geselligkeit. So ist der Männerchor in viel höherem Maße „Gebrauchsmusik“ und „Hausmusik“ gewesen als der gemischte Chor. Die Namen Nägeli, Silcher, Zelter, Grell und andere zeigen am allerbesten diese Form der Musikpflege, die von dem Konzertsaal und Podium viel weiter entfernt war, als der gemischte Chorgesang. Schon in alten Zeiten finden wir chorischen Gesang der Männer: der Landsknechte, Handwerker, Schiffer, Bergleute, Soldaten, Studenten, Künstler usw. Als letzte Gruppe gesinnungsgemäß verbundener Männer trat im Laufe der wirtschaftlichen und politischen Entwicklung der Arbeiter-Männerchorgesang auf. Er erreichte schnell seine Höhe unter dem Schandgesetz, das als „Sozialistengesetz“ die Vorwärtsentwicklung der Arbeiterschaft hindern sollte. In dieser Zeit sang man im Männerchor in der Hauptsache, um unter der harmlosen Maske des „Gesangvereins“ die politischen Verbindungen fortzusetzen, zu entwickeln, zu festigen. Der Männerchorgesang ist also zunächst das gewesen, was man heute gern eine „Tarnung“ nennt. Demgemäß stand der Arbeiter-Männerchorgesang musikalisch zuerst auf niedriger Stufe: er übernahm alte Musik, Volksweisen mit neuen Texten (wie z. B. den Andreas Hofer) und brachte eigene, musikalisch wenig bedeutende Musik, wie den „Sozialistenmarsch“, die „Internationale“, „Wir Männer in der Bluse sind's“. Die Gesinnungstüchtigkeit der Texte ließ über die künstlerisch unzureichende Musik hinweghören. — Dann entstand den Arbeiterchören der Mann, der sie auf eine höhere Stufe zu bringen suchte: Gustav Adolf Uthmann. Er schuf die ersten Tendenzchöre, die sich wie ein Flugfeuer durch die singende Arbeiterschaft verbreiteten und, bei allen Feiern und Festen der Arbeiterbewegung vorgetragen, werbend und zündend auf die Massen wirkten. — Daneben pflegte der Arbeitermännerchor auch das Volkslied. Hierfür aber standen ihm keine eigenen guten Sätze zur Verfügung; er begnügte sich mit der Literatur im Liedertafelstil aus künstlerisch unbedeutenden bürgerlichen Verlagen. Erst mit der Gründung der eigenen „Liedergemeinschaft“ des DAS.,

der Keimzelle unseres heutigen Verlages, begann ein Anstieg des Niveaus. Das Erscheinen der Männerchorsammlung der Kaiserlichen Kommission für das Volksliederbuch 1906 (kurz das „Kaiserliederbuch“ genannt) führte dann eine wesentliche Besserung der Musikliteratur für Männerchor auch in den Arbeiterkreisen herbei.

Nach dem Kriege beginnt ein deutlicher Aufschwung. Nun gelingt es auch, Künstler, Dichter wie Musiker, und Wissenschaftler zu gewinnen. Es bildet sich ein immer größer werdender Kreis von hochstehenden Fachleuten, die an der Entwicklung des Arbeiterchorgesanges Anteil nehmen. Zugleich setzt auch das Anwachsen der Volkshorbewegung ein. Während wir um 1900 nur vier größere Volksschöre mit mehr als 150 Mitgliedern hatten, begann nun der Aufstieg der gemischten Chöre. Immer mehr brach sich die Erkenntnis auch in den Kreisen des DAS. Bahn, daß der Ausschluß der Frau aus der Kollektivarbeit des Chorgesanges nicht nur für Sozialisten unmöglich und unwürdig sei, sondern daß zugleich die höchste Form des Chorgesanges, die im gemischten Chor, erst dann möglich wird, wenn auch die Arbeitersängerin in unsere Reihen tritt. Eine besondere Literatur für diese Volksschöre gab es — im Gegensatz zu der Literatur für Arbeitermännerchöre — nicht. Die gleichen Werke, Oratorien, Passionen, die seit Generationen von der bürgerlichen Musikpflege aufgeführt wurden, standen unseren Arbeiterchören hierfür zur Verfügung. Dies war in künstlerischer Hinsicht natürlich ein ungeheures Plus, in bezug auf Tendenzmusik ein ebenso großes Minus. So scheidet sich deutlich die Entwicklung des Arbeitergesanges in zwei Richtungen: die eine, im Männerchor, pflegt in der Hauptsache Tendenzmusik und dient so direkt den Idealen der Arbeiterbewegung. Die andere Richtung hingegen, in den Volksschören, hat weitere Tendenzen: sie will im gemischten Chor das Volkslied pflegen und außerdem aus eigener Kraft den Volksgenossen den Zugang zu den Meisterwerken der Chor-Orchestermusik öffnen, die bis dahin ein Privileg der begüterten Klassen war. Hier wird also das gleiche Ziel sozialistischer Arbeit erstrebt, aber auf indirektem Wege. Sollte also der einseitigere Männerchor nicht ins Hintertreffen geraten, so mußte er selber eine organische Weiterentwicklung erstreben, mußte unter neuen Gesichtspunkten kultureller Art seine Existenzberechtigung neben dem Volkshor erweisen. (Künstlerisch bedeutungsvolle Tendenzchöre für gemischten Chor zu schaffen, ist eine seit Jahren eifrig verfolgte Aufgabe unseres Verlages.) Für den Männerchor, zu dem auch heute noch der weitaus größte Teil unserer Arbeitersänger schwört, versucht man nun, das „Tendenzlied“ künstlerisch zu heben; außerdem aber strebt man dahin, die allgemeine Musikpflege aus der Nachahmung spießbürgerlicher Liederpflege zu höheren Zielen zu führen. Es gelingt, Künstler wie Scherchen, Malden, Lendvai an uns zu binden; in immer enger werdender Gemeinschaftsarbeit zwischen dem 1923 gewählten Künstlerischen Beirat und dem Bundesvorstand werden nicht nur unbegleitete Männerchöre von musikalischer Qualität in großer Zahl verlegt, sondern auch Versuche gemacht, größere Kantaten, die sich

weltanschaulich für Arbeiter eignen, durch Unterlegung neuer Texte für unsere Ideale dienstbar zu machen und so dem Männerchor neue Aufgaben zu bieten.

*

Innerhalb dieses auf lange Sicht angelegten Programms war die Herausgabe einer eigenen Männerchorsammlung von vornherein ins Auge gefaßt. Sie verzögerte sich dadurch, daß alle verfügbaren organisatorisch-künstlerischen Kräfte für die ersten Jahre durch andere große Aufgaben (genannt seien die Sammlung für gemischten Chor, die beiden Hefte Kinderlieder, die Jugendchorsammlung, die Vorbereitungen und die Durchführung des großen Sängerbundesfestes in Hannover, Fortbildungskurse für Chorleiter und Funktionäre usw.) vollständig absorbiert waren. So konnten wir an die definitive Arbeit an der Sammlung erst vor einem Jahr gehen. Daß es gelungen ist, innerhalb dieser kurzen Zeit die Sammlung fertigzustellen, war nur bei völliger Konzentrierung auf diese Arbeit möglich. Wir wollen vergleichsweise darauf hinweisen, daß zu den Sammlungen der Kaiserliederbücher, obwohl ein großer Stab von Mitarbeitern zur Verfügung stand, obwohl alle Verleger Nachdruckserlaubnis willig und gern erteilten, obwohl auch Geldmittel in jeder Höhe vorhanden waren, je sieben Jahre Vorbereitung gehört haben.

Kapitel II.

Zur Geschichte unserer Sammlung.

Am 1. September 1926 hat der Unterzeichnete zum ersten Mal den Plan der großen Männerchorsammlung in Umrissen dem Bundesvorstand vorgetragen und seine Zustimmung gefunden. Zu unserem dreiköpfigen Künstlerischen Beirat traten als Mitarbeiter die Herren Lütge und Tiessen, die inzwischen ebenfalls in die Obergutachterkommission hineingewählt waren, hinzu. In den folgenden Jahren fanden zahlreiche Sitzungen dieses erweiterten Künstlerischen Beirats statt, in denen der Unterzeichnete über das Fortschreiten der Arbeit berichten konnte. Es war vorgesehen, daß dies Buch nicht vom Unterzeichneten allein herausgegeben werden, sondern daß eine größere Kommission hierfür verantwortlich sein sollte, zu der außer den Mitgliedern des Künstlerischen Beirats auch andere führende Persönlichkeiten des Arbeiter-Männerchorgesanges und einige wissenschaftliche Prominente, die nicht zu unsern unmittelbaren Mitarbeitern gehörten, gebeten werden sollten. Leider gelang es nicht, diesen Plan durchzuführen, insofern als die um ihre Mitarbeit angegangenen Persönlichkeiten aus unserer Bewegung sich leider außerstande fanden, die hierfür notwendigen Opfer an Kraft und Zeit zu bringen. Da auch die Herren Ochs und

Thiel durch ihre außerordentlich große Berufsarbeit an einer aktiven dauernden Mitarbeit verhindert waren — ersterer dann auch durch seine schwere Todeskrankheit — und da Herr Lütge, der uns bei der Sammlung gemischter Chöre in so hervorragendem Ausmaß Hilfe geleistet hatte, in den letzten Jahren durch seine Tätigkeit als Geschäftsführer der Staatlichen Kommission für das Volksliederbuch vollkommen absorbiert war, blieb die Arbeit und damit auch die Verantwortung bei dem Unterzeichneten. Der Künstlerische Beirat trat dann 1927 und 1928 mehrfach zusammen und beriet in langen Verhandlungen über die vom Herausgeber vorgelegten Listen von bestimmten Künstlern und Werken für die Sammlung. Das endgültige Verzeichnis hat in mehreren Sitzungen dem Gesamtvorstand vorgelegen; es hat keinerlei prinzipielle Meinungsverschiedenheiten über Aufbau und Auswahl gegeben.

Bei den Vorarbeiten hat die umfassende Literaturkenntnis der Herren Ochs und Thiel entlegene Gebiete geöffnet und wertvolles Material finden lassen. Auch Herr Lütge hat zahlreiche bisher unveröffentlichte Quellen erschlossen. Es gelang dann, als Helfer für gewisse Einzelgebiete führende Persönlichkeiten zu zeitweiser Mitarbeit zu gewinnen: ich nenne in erster Linie Dr. Leichtentritt, der uns schon für die Sammlung gemischter Chöre so wertvolle Dienste geleistet hat. Wir verdanken ihm eine große Fülle von älteren Chören, (die im einzelnen aus dem Buch selbst ersichtbar sind). Wichtiges Material anderer Art hat uns Professor Dr. Johannes Wolf, Direktor der Musikabteilung der Staatsbibliothek in Berlin, aus dem Abschnitt der Musikgeschichte, die er wie kein anderer beherrscht, beschafft.

Mit großer Freude und Genugtuung sei berichtet, daß auch die Zahl der gewonnenen Mitarbeiter von künstlerischem Ruf sich bedeutend erweitert hat. Es kann festgestellt werden, daß der Erfolg unserer ersten Sammlungen das Ansehen des DAS. in den Kreisen der Fachleute so gehoben hat, daß nun zahlreiche Mitarbeiter für uns tätig sind, die früher mit einem gewissen Mißtrauen unserer Bewegung gegenübergestanden haben. Leider sind jedoch zwei der besten und treuesten Helfer aus unserer Mitte geschieden. Ein plötzlicher Tod hat uns 1927 Felix Malden entrissen. Ein Ersatz dieses hochbegabten, fleißigen und geschickten Mannes, der durch die Not der Nachkriegszeit und Inflation zu entwürdigender Brotarbeit (hauptsächlich zum Spielen in Kinos), die seine zarte Gesundheit untergrub, gezwungen war, ist nicht möglich gewesen. Aus Pietät und aus künstlerischen Gründen sind einige seiner Chöre für Männerchor umgestaltet worden. Ein zweites Mal hat der Tod 1929 eingegriffen und den stets treu und hingebungsvoll für unsere Arbeit eintretenden Freund Siegfried Ochs dahingerafft. Zahlreiche Chöre hat er noch kurz vor seiner letzten Krankheit geschaffen und auch weitere Beiträge geplant, als das unerbittliche Schicksal ihn uns fortnahm. Das Andenken an diese beiden Männer wird in den Kreisen des DAS. nie vergehen! — Unsere Sangesfreunde finden hier außer den früheren Mitarbeitern, die mit dieser Arbeit verwachsen sind, (ich nenne

Brunck, Beckmann, Guridi, Guttmann, Kahn, Knöchel, Lendvai, Lütge, de Nobel, Ochs, Othegraven, Röntgen, Rosenek, Scherchen, Thiel, Thießen, Tiessen, usw.) viele neue Künstler von Ruf. Hier nur einige Namen: Gál, Graener, Grosz, Haas, Arnold Mendelssohn, Petyrek, Heinrich Kaspar Schmid, Schönberg, Georg Schumann, Weißmann. Außerdem zählen auch angesehene ausländische Mitarbeiter wie Fridthjov Anderssen, Peterson-Berger u. a. nun zu uns. Es würde zu weit führen, wollte man hier alle Komponisten aufzählen; die Namen unserer Mitarbeiter sind aus dem Inhalt dieses Buches ersichtlich.

Von den zahlreichen Künstlern des Wortes, die diesmal mitgeholfen haben, seien in erster Linie Bruno Schönlanck, der schon für die Sammlung gemischter Chöre so vieles neu geschaffen hat, und Max Barthel, der sich feurig in unsere Ideen eingearbeitet hat, genannt. Beide haben in intensivster Weise an der Schaffung neuer Gedichte und Umdichtungen mitgewirkt; daneben viele andere Dichter und Übersetzer, wie z. B. Robert Seidel, Ludwig Lessen, Theodor Geiger.

Können wir über die Gewinnung neuer künstlerischer Mitarbeiter nur Gutes berichten (ein paar unrühmliche Ausnahmen seien hier schonungsvoll verschwiegen), so muß Ungünstiges über das ablehnende Verhalten gesagt werden, das viele Verleger unserer Sammlung gegenüber gezeigt haben. Man hat offenbar in den Kreisen der auf Erwerb gestellten Verleger den Eindruck gewonnen, daß unsere Sammlungen ihren geschäftlichen Interessen abträglich sind. Damit erklärt es sich, daß die Bereitwilligkeit, uns Nachdruckerlaubnis gegen Entgelt zu überlassen, bei den meisten Firmen erheblich geringer war, als bei unserer ersten Sammlung. So ist es zu meinem Bedauern unmöglich geworden, Werke einiger bedeutender, verstorbener Meister hier erscheinen zu lassen. Auch zahlreiche lebende Künstler des Chorsatzes, die gern für uns tätig gewesen wären, waren zur Mitarbeit außerstande, weil sie, durch Verträge an große Verlagsfirmen gebunden, nicht die Erlaubnis erhielten, auch einmal für den DAS.-Verlag ein Werk zu schaffen. So sind einige Lücken in unserer Sammlung, die wir schmerzlichst feststellen. Im Gegensatz dazu und mit besonderer Freude anzuerkennen ist das Verhalten des Verlags Peters in Leipzig (Geheimrat Hinrichsen) und der genannten Staatlichen Kommission, deren Vorsitzender, mein alter Lehrer, Geheimrat Friedlaender, uns wiederum die Erlaubnis gab, zehn von uns auszuwählende Chöre aus Band I des Volksliederbuches für Männerchöre unentgeltlich nachzudrucken. Der allerherzlichste Dank sei auch hier ausgesprochen. Unsere Sammlung, die sich in vielen künstlerisch-organisatorischen Punkten auf die bahnbrechende Arbeit jener im Jahre 1906 erschienenen Sammlung stützt, hat so auch die Möglichkeit bekommen, Werke von verstorbene[n] Meistern des Chorsatzes, wie Humperdinck, Hegar, Gernsheim, Thuille und anderen zu gewinnen. Als Dank für dieses freundliche Entgegenkommen haben wir uns bemüht, die Anlage so anzuordnen, daß Band II des Liederbuches,

der vermutlich in dem Besitz sehr vieler Männerchöre des DAS. ist, als Ergänzungsband dieser Sammlung anzusehen ist. Jener Band II enthält z. B. fast alles, was zur romantischen Männerchor-Gesangsliteratur gehört. Daher haben wir diesmal auch nicht einen einzigen Chor von Mendelssohn-Bartholdy gedruckt und zahlreiche andere "Kernstücke" der Männerchorliteratur aus diesem Band nicht aufgenommen.

Nur in wenigen Fällen sind wir hiervon abgewichen: einige Chorbearbeitungen erschienen uns in der dort vorliegenden Fassung zur Aufnahme ungeeignet — sei es, daß wir eine polyphone Bearbeitung einer alten Melodie anstelle eines homophonen Satzes für angemessen hielten, sei es, daß wir sie aus künstlerischen Gründen überhaupt ablehnten, sei es, daß seit dem Erscheinen des Werkes neue Veröffentlichungen (besonders von Friedlaenders eigener Hand) uns Vorlagen und somit Möglichkeiten anderer künstlerischer Gestaltung mancher Weisen erschlossen haben, sei es, daß wir die vorhandenen Texte durch Neudichtungen oder Umdichtungen zu ersetzen für notwendig hielten. Schließlich hatten wir auch mehrfach die Möglichkeit, anstelle einzelner weniger bedeutender Sätze Bearbeitungen einiger Volksweisen von größeren Meistern (H e g a r, R e g e r) zu drucken. Es handelt sich aber insgesamt nur um wenige Chöre.

Für die umfassende Bibliotheksarbeit stand uns, wie auch früher schon, die große Erfahrung von Dr. B e c k m a n n in diesen Dingen zur Verfügung, der in monatelanger Mitarbeit alle literarischen und bibliographischen Arbeiten ausgeführt, sowie die Korrekturen (mit Unterstützung von Herrn T h o m a s) gelesen hat. Wir verdanken ihm auch wieder alle bibliographischen Notizen im Verzeichnis der Autoren. Auch mehrere wissenschaftliche Hilfsarbeiter, die Herren M a y e r, T h o m a s, W e i ß e n b e r g e r, haben sich Verdienste um die endgültige Redaktion erworben; desgleichen für die Registratur und Ordnung, sowie die außerordentlich umfangreichen und komplizierten schriftlichen Verhandlungen mit den Künstlern, Verlegern usw., Frau S p o r l e d e r. (Unser Briefbuch zählt über 1200 briefliche Ausgänge.)

Aus den Darlegungen der Geschehnisse ergibt sich, daß diesmal die Erfahrungen, die wir bei unseren früheren Sammlungen gemacht haben, in hohem Maße ausgenutzt werden konnten. Vor allem haben wir uns jetzt entschlossen, viel weniger „Rücksichten“ auf ältere, vorliegende Chorsätze oder frühere Mitarbeiter des Verlages zu nehmen, aber neue Wege in weit größerem Ausmaß zu gehen als bisher. Dies war auch darum möglich, weil durch jahrelanges Miteinanderarbeiten zwischen den künstlerisch und organisatorisch verantwortlichen Instanzen eine viel stärkere Fühlung entstanden ist. Daß der Künstlerische Beirat, der durch die langjährigen Mitarbeiter L ü t g e und T i e s s e n erweitert war, alle hier veröffentlichten Stücke geprüft hat, ist selbstverständlich. Jeder aufzunehmende Chor ist zum mindesten von drei Mitgliedern der Kommission gebilligt worden; die endgültigen Druckvorlagen sind von allen Herren (außer dem vor dem Erscheinen des Buches verstorbenen Professor O c h s) durchgesehen worden.

Kapitel III.

Der Plan unserer Sammlung.

Eine Reihe von leitenden Gesichtspunkten bestimmte die Anlage unserer Arbeit:

Die Durchsicht aller bisher vorhandenen Sammlungen von Rang mußte daraufhin vorgenommen werden, wie weit sie uns als Vorbilder dienen konnten. Keine einzige erwies sich als geeignet. Die beste Veröffentlichung, das wiederholt genannte Volksliederbuch für Männerchor, ist einmal durch seine Zweckbestimmung als d e u t s c h e Sammlung für unsere Zwecke viel zu einseitig orientiert; sodann außerordentlich stark durchsetzt mit geistlichen, kirchlichen und patriotischen Chören, vor allem in Band I. Ferner ist manches auch im Künstlerischen überholt — ein Gesichtspunkt, den die Staatliche Kommission teilen wird. Die Sammlung ist ja immerhin schon vor dreiundzwanzig Jahren entstanden.

Die meisten übrigen Sammlungen aus der Folgezeit bauen auf dem „Kaiserliederbuch“ auf oder — schlachten es aus. Zahlreiche, sehr verbreitete Veröffentlichungen erwiesen sich bei genauerem Zusehen als kritikloses Nachdrucken früherer Werke; die Herausgeber begnügen sich sehr oft, Vorlagen zu übernehmen, ohne auf die Quellen zurückzugehen. Fehler und Irrtümer pflanzen sich so fort. — Unsere Aufgabe bestand in der Prüfung des vorhandenen brauchbaren Materials unter kritischen Gesichtspunkten. Inwieweit sich hier die Notwendigkeit von Änderungen oft recht eingreifender Art ergab, möge man aus den Anmerkungen ersehen. — Neben dieser kritischen und zum Teil ja negativen Arbeit waren aber in positiver Hinsicht Aufgaben zu lösen, die sich aus der besonderen Idee einer Arbeiter-Männerchor-Sammlung ergaben. In erster Linie kam es darauf an, möglichst zahlreiche Chöre zu schaffen, die als „Tendenzchöre“ dem Kampf um die Ideale unserer Weltanschauung dienen sollten. — Zweitens: Volkslieder durften nicht im Sinne der alleinigen Pflege des d e u t s c h e n Volksliedes gebracht werden, vielmehr mußte das Lied anderer Völker als gleich wesentlicher Bestandteil herangezogen werden. — Drittens mußte anstelle einer allzu ausschließlichen Pflege der romantischen Musik der letzten hundert Jahre die alte Kunst einen größeren Raum einnehmen, die im Männerchor bisher viel zu kurz gekommen ist. Auch hier sind Chorsätze ausländischer Komponisten in allen vorhandenen deutschen Sammlungen nicht im entferntesten genügend berücksichtigt worden, so z. B. die großen, in Westeuropa sehr wenig bekannten russischen Künstler. — Sodann brauchten wir eine Bereicherung der Original-Männerchorkomposition durch die l e b e n d e n Meister. Gerade im Laufe der letzten Jahrzehnte sind so viele Charakter-

köpfe aufgetaucht, die dieser Aufgabe dienen, daß ihre Gewinnung für unsere Sammlung dringendes Erfordernis war. Hierbei haben wir uns keineswegs engherzig auf eine bestimmte Richtung, die etwa durch O thegraven oder Röntgen dargestellt wird, festgelegt, sondern Persönlichkeiten wie Lendvai oder Haas oder Schönberg zur Mitarbeit gewonnen. — Schließlich und endlich mußte ein Teil, der eine große Rolle im Repertoire der Männerchöre spielt, vollständig neu geformt werden: die heitere Musik. Was an sogenannten humoristischen Männerchören verzapft wird, ist erschreckend. Man kann da an ein tragisches Wort von Wedekind denken: „Es gibt nichts Traurigeres als ein Freudenmädchen!“ Humoristische Stücke, wie sie unsere Männerchöre singen, treiben dem Musiker und dem Volksbildner oft die Schamröte ins Gesicht. Der Tiefstand der musikalischen Volkskultur zeigt sich an dem Beifall, den solche Stücke nicht nur beim Bürgertum, sondern auch in Arbeiterkreisen finden. Wir haben gerade an diesen Teil die allerhöchsten Ansprüche gestellt und aus der Musik vieler Völker wie aus allen Perioden des Chorgesanges versucht, geeignete Werke zu finden. Auch hierbei hat uns die Mitarbeit unserer lebhaft interessierten Künstler, sowohl der Komponisten wie der Dichter, in hervorragendem Maße vorwärts geholfen.

Einige praktische Neuerungen scheinen uns Verbesserungen zu bedeuten: diesmal haben wir z. B. alle Tendenzchöre zusammengefaßt, während wir in der Sammlung gemischter Chöre eine Reihe solcher Stücke in andern Abteilungen, historisch geordnet, untergebracht haben. Wir haben dort die Erfahrung gemacht, daß zahlreiche Dirigenten aus Bequemlichkeit dies trotz unseres deutlichen Hinweises nicht genügend berücksichtigt haben. So tritt hier schon äußerlich klar in die Erscheinung, daß annähernd ein Drittel aller Chöre (97 Stücke = 33%) als Werbemittel für unsere Bewegung in politischer Beziehung zu gelten haben. Mit dieser stattlichen Anzahl können unsere Arbeitermännerchöre sich bei allen Gelegenheiten der Arbeiterschaft zur Verfügung stellen. Durch die Verweisungen auf der Rückseite aller Zwischentitel haben zudem die Chorleiter und Vereinsvorstände die Möglichkeit, zu erkennen, daß manche Chöre nicht nur als Kampflieder, sondern auch als alte Volksweisen oder als Kunstkompositionen eines neueren Meisters usw. zu betrachten sind und so auch rein künstlerischen Zwecken dienen können.

Wir haben die Sammlung in zehn Teile gegliedert, auf die wir im einzelnen noch zurückkommen werden; hier folge nur eine Übersichtstabelle. (Siehe nächste Seite.)

Wir bezeichnen solche Chöre als „neu“, die entweder für diese Sammlung neu geschaffen wurden oder bisher nur in wissenschaftlichen Veröffentlichungen (zum Teil in alten Schlüsseln), nicht aber in Ausgaben für den praktischen Chorgebrauch vorlagen. Mit besonderer Genugtuung sei darauf hingewiesen, daß 203 Stücke = 70 Prozent aller Chöre völlig

Teil	I. Arbeit und Kampf		II. Hoffnung und Sieg		III. Trauer und Trost		IV. Fest- und Ferialymnen		V. Ältere deutsche Volkslieder		VI. Neuere deutsche Volkslieder		VII. Ausländische Volkslieder		VIII. Ältere Meister		IX. Neuere Meister		X. Scherz u. Kanon, Fuge und Untug.		Gesamtsumme		Prozent
	Stücke	Prozent	Stücke	Prozent	Stücke	Prozent	Stücke	Prozent	Stücke	Prozent	Stücke	Prozent	Stücke	Prozent	Stücke	Prozent	Stücke	Prozent	Stücke	Prozent	Stücke	Prozent	
Gesamteinhalt	28		22		19		26		26		29		34		40		27		39		290	100%	
davon:																							
neu	17	60,7%	14	63,6%	14	73,7%	20	76,9%	24	92,3%	23	79,3%	21	61,8%	37	92,5%	10	37,0%	23	59,0%	203	70,0%	
verändert	—	0,0%	3	13,6%	1	5,3%	5	18,5%	1	3,8%	—	0,0%	10	29,4%	2	5,0%	8	29,6%	6	15,4%	36	12,4%	
unverändert	11	39,3%	5	22,7%	4	21,1%	1	3,8%	1	3,8%	6	20,7%	3	8,8%	1	2,5%	9	33,0%	10	25,6%	51	17,6%	
davon:																							
leicht	17	60,7%	11	50,0%	9	47,4%	18	69,2%	11	42,3%	14	48,3%	11	32,4%	13	32,5%	5	18,5%	12	30,8%	121	41,7%	
mittel	6	21,4%	11	50,0%	8	42,1%	7	26,9%	15	57,7%	14	48,3%	20	58,8%	26	65,0%	16	59,3%	23	59,0%	146	50,3%	
schwer	5	17,9%	—	0,0%	2	10,5%	1	3,8%	—	0,0%	1	3,4%	3	8,8%	1	2,5%	6	22,2%	4	10,3%	23	8,0%	

neu sind! — Chöre die in ähnlicher Form vorlagen, aber von uns „verändert“ übernommen sind, beispielsweise durch Unterlegung eines ganz neuen Textes unter einen schon gedruckten Satz, andere Takteinteilung usw. sind im Inhaltsverzeichnis mit o bezeichnet; es sind 12,4 Prozent. Rechnen wir diese 36 Chöre, die in der hier vorliegenden Form ja ebenfalls neu sind, hinzu, so finden sich sogar 239 neue Männerchöre in dieser Sammlung = 82,4 Prozent. — Chöre, die „u n v e r ä n d e r t e“ Nachdrucke von früher bereits gedruckten Werken sind, werden im Inhaltsverzeichnis mit † bezeichnet.*) Die prozentuale Berechnung ergibt, daß nur 17,6 Prozent aller Chöre unverändert in unsere Sammlung übernommen sind. Hierunter befinden sich alle jene Meisterwerke der Männerchorliteratur, auf deren Abdruck wir nicht verzichten wollten. Diese aus Rücksicht auf „güte“ Prozentzahlen auszuschalten, wäre kurz-sichtige Eitelkeit gewesen.

Eine weitere für die Praxis wichtige Frage war die Rücksichtnahme auf die verschiedene Leistungsfähigkeit unserer Chöre. Ein hochqualifizierter Männerchor mit alter Tradition, wie es z. B. viele Buchdrucker-gesangschöre sind, bedarf natürlich eines völlig anderen Gesangsmaterials als kleine Vereine auf dem Lande, die häufig nicht einmal einen Fachmann als Dirigenten haben.***) Somit mußte unsere Sammlung sowohl ausreichend Chorstücke enthalten, die auch für die kleinen und weniger erfahrenen Vereine und Dirigenten Material bieten, als auch Stücke für unsere Spitzenchöre. Die Registrierung, welche Stücke „schwer“, welche „mittel“, welche „leicht“ seien, ist natürlich etwas in die Willkür des Beurteilenden gelegt. Wo es sich um Extreme handelt, sagen wir einmal um *Silcher* oder *Schönberg*, so ist gar keine Frage, in welche Rubrik man ihn einstellen soll. Bei sehr vielen Stücken aber wird man im Zweifel sein, ob man sie noch „leicht“ oder schon „mittel“ nennen soll. Vielleicht ist das Stück im ganzen leicht, hat aber irgend eine modulato-risch oder rhythmisch komplizierte Stelle. Sollte man dann den ganzen Chor mittelschwer nennen? Das gleiche Problem entsteht bei der Ent-scheidung, ob ein Chor noch mittelschwer oder schon schwer ist. So-mit ist diese Statistik etwas individuell gefärbt; selbstverständlich hätte eine Scheidung in fünf Gruppen diese Schwierigkeiten vermindert. Es schien uns aber zweckmäßiger, lieber nur drei große Gruppen der Schwierigkeitsgrade aufzustellen. Was mit „schwer“ bezeichnet ist, soll

also nur von Spitzenchören gesungen werden! Dies vorausgeschickt, können wir eine so erfreuliche Statistik geben:

41,7	Prozent	sind	leicht,
50,3	„	„	mittelschwer,
8,0	„	„	schwer.

*

Wiederum haben wir, wie bei der Sammlung gemischter Chöre, im Anhang Anmerkungen zu jedem einzelnen Stück angefügt. Diese Anmerkungen wollen keine gelehrten philologischen Abhandlungen sein, viel-mehr bezwecken sie, unsern Chorleitern und unsern interessierten Funktio-nären Anhaltspunkte zu geben, die das Studium und das Eindringen in die Stücke erleichtern sollen. Daneben sind sie als Grundlage für Erläuterungen im Programmheft zu verwenden. Sie unterscheiden sich also völlig absichtlich und bewußt von den außerordentlich genauen und wissenschaftlich bedeutungsvollen Erklärungen der Kaiserliederbücher, wengleich sie häufig auf die dort gegebenen Erklärungen zurückgehen (was jedesmal vermerkt ist).

Kapitel IV.

Der Inhalt unserer Chorsammlung.

Wir besprechen nun im einzelnen die zehn Abteilungen und schicken eine Übersicht über den Aufbau des Ganzen voraus.

Die Teile I—IV gehören aufs engste zusammen. Man kann sogar gelegentlich zweifeln, ob nicht etwa einer der Chöre aus I nach II oder nach IV gehört. Wer also Programme dieser Art aufstellt, darf natürlich nicht schematisch verfahren, sondern muß alle vier Abteilungen als ein Ganzes überblicken. Innerhalb dieser Teile haben wir der Übersicht halber die Chöre alphabetisch nach Komponisten geordnet. — Teil V und VI gehören ebenfalls zusammen: hier stehen die deutschen Volksweisen in chronologischer Folge in zwei zusammenhängenden Abteilungen. — Teil VII umfaßt die ausländischen Volksweisen, deren Reihenfolge wie bei der Sammlung gemischter Chöre durch völkerkundliche Gesichtspunkte be-stimmt ist. — Teil VIII bringt, historisch geordnet, Originalkompositionen älterer Meister oder Bearbeitungen, wobei diesmal *D e u t s c h e* und *A u s - l ä n d e r* nicht getrennt wurden. — Teil IX enthält neuere Meister nach gleichen Gesichtspunkten, wiederum historisch geordnet. — Teil X bringt unter der Überschrift: „Scherz und Kanon, Fuge und Unfug“ heitere Musik aus vier Jahrhunderten, von etwa 1529—1929.

Bei dem Mangel an künstlerisch bedeutungsvollen Tendenzchören ist von der Übernahme *alter* Musik, deren Charakter ähnlich gestaltet war, in umfangreichem Maße Gebrauch gemacht worden: Kampfweisen

*) Sieben Chöre von *Lendvai* (8, 9, 10, 37, 38, 40, 41.) waren ursprünglich auch für die Sammlung bestimmt. Wir haben sie aber schon im Vorjahre herausgegeben, um dem Mangel an künstlerisch bedeutenden Tendenzwerken möglichst schnell abzuhelfen. Mit ihnen würde sich die Statistik wieder verbessern: 14,8 Prozent sind unverändert über-nommene Chorsätze, neu aber: 85,2 Prozent.

**) Um auch den Nichtfachleuten unter unseren Dirigenten zu ermöglichen, ohne Notenkenntnis den ersten Akkord richtig anzugeben, haben wir vor jeden Chor die Zahlen in den einzelnen Stimmen gedruckt, die in dem Tascheklavier von *Wehr* hierfür an-gegeben sind. Ich darf wohl annehmen, daß allen unsern Mitarbeitern mein ausführlicher Artikel bekannt ist, den ich über dieses vorzügliche Hilfsmittel, das die Stimm Pfeifen oder Stimmgabeln ersetzen soll, geschrieben habe. Die angegebenen Zahlen ermöglichen auch jedem Nichtmusiker, ohne Notenkenntnis den Akkord des ersten Einsatzes in der richtigen Tonhöhe anzugeben. (Vergl. Nr. 11 unserer Zeitung vom 15. Nov. 1928.)



Spottlieder, Siegesgesänge, feierliche Hymnen, kurz alles, was zu diesen ersten vier Teilen unserer Sammlung Bezug hat, ist — direkt oder in Umarbeitungen — verwendet worden. Der verstorbene Rochus von Liliencron, der große Musikforscher und Vorsitzende der Kommission, die die Volksliederbücher herausgegeben hat, hat in seinem berühmten vierbändigen Werk „Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert“ (Leipzig 1865—69) davon gesprochen, daß der Name: „Historische Volkslieder“, in seinen beiden Teilen unzutreffend wäre. Richtiger hätte es heißen müssen: „Politische Volkslieddichtungen“. An einer anderen Stelle sagt der gleiche Forscher:

„Es kommt darauf an, daß wir uns, ehe wir das Lied lesen, die Vorgänge, denen es entstammt, in solcher Weise vergegenwärtigen, daß in unserer Empfindung wenigstens ein leiser Ton derjenigen Stimmung anklingt, deren voller Schwung einst den Klängen des Liedes in den Gemütern der Hörer die Resonanz gab“ Und ferner: „Auch darauf kommt es an, daß man auf das Lied vorbereitet ist und schon zu seiner ersten Zeile eine Vorstellung von der Stimmung mitbringt, aus der es gesungen ist.“—

Aus solchen Gesichtspunkten heraus, die wir für diese ganze Sammlung zu den unsrigen gemacht haben, sind hier zahlreiche Anpassungen an den Geist unserer Zeit vorgenommen worden. Als ein Beispiel hierfür nenne ich den „Kriegskuli“, der „ein neuer Judas“ ist. Das alte Originallied „Der arme Judas“ wurde schon im 15. Jahrhundert sowohl für weltliche wie für geistliche Lieder gesungen. 1543 dient er bereits als Melodie für acht verschiedene Kirchenlieder; und als Spottlied wird die Weise bei vielen Gelegenheiten gesungen, so z. B. als: „Ach du armer Heinze, was hast du getan“ (gegen Herzog Heinrich von Braunschweig) oder: „O du armer Mauritz, was hast du getan“ (gegen Herzog Moritz). Als König Maximilian einst auf der Donau an der Stadt Regensburg, die sich ihm verschlossen hatte, vorüberfuhr, ließ er seine Musikbande jenes berühmte Lied aufspielen: „O du armer Judas, was hast du getan“.

Dazu kommen zahlreiche neue Gesänge, von denen viele für unsere Sammlung erst geschaffen werden mußten. Auch ausländische Lieder gleicher G e s i n n u n g sind hier zahlreich verwendet. Schließlich sind auch einige wichtige und allgemein verbreitete, im DAS. viel gesungene Tendenzchöre übernommen worden, einzelne davon mit leichten Retuschen.

Teil I enthält Arbeitsgesänge und Kampflieder aus alter und neuer Zeit, aus dem Inlande und aus dem Auslande. Unter den 28 Chören dieser Abteilung finden wir eine Reihe von Stücken, die in der Originalfassung nationalistisch gehalten waren oder „mit dem Rüstzeug der Barbaren“ die Gegner bekämpften. Wir haben fast überall solche Inhalte von roher Gewalttätigkeit ins Reich geistiger und allgemein-menschlicher Kampfgesänge übertragen. So ist z. B. gleich der erste Chor im Original ein Schmiedegesang, in dem Panzer und Schwerter geschmiedet werden. Der Dichter Max Barthel hat hier mit vorsichtiger Hand Änderungen vorgenommen. — Im Ganzen ist dieser I. Teil voll dunkler Stimmung, durch die aber auch die rote Glut der Revolution leuchtet. Grimmige Spottgesänge aus alter und neuer Zeit, die Not der Fronarbeit und der

Aufruf zum Kampf um die Freiheit erfüllt diese Lieder. — Das symbolische Titelbild der Abteilung (von Meunier) stellt zwei Bergarbeiter dar.

Im Teil II bringen Hoffnungs- und Siegesgesänge hellere Farben. Auch hier Kampflieder; aber solche, die über das Grau und den Rauch der Fabrik auf die Bergeshöhen in reinere Sphären hinaufführen. Der Weckruf hallt, wir blicken in das Morgenrot, jauchzen und jubeln einer besseren Zukunft zu. — So steht über diesem Teil der „Wächterruf“, den Hans Meid schon einmal (für unsere Jugendchorsammlung) gezeichnet hat, mit dem Bild des hochragenden Turmes, von dem der Weckruf erklingt. (Dies neue Bild ist eine Umgestaltung jener früheren Zeichnung.)

Teil III bringt Trauer und Trost-Weisen. Der lastende Gram, der den Proletarier an dem Grabe der Märzgefallenen niederdrückt, findet Gestalt (in der Zeichnung von Käte Kollwitz): eng aneinandergedrückt, hoffnungslos, mit vergrämten, verarbeiteten Gesichtern schiebt sich der Zug der Proletarier an den Gräbern vorüber. Durch das dunkle Grau von Trauer und Gefängnis, von Krankheit und Tod leuchtet der Trost, daß das Opfer des Einzelnen an Gesundheit und Leben im Kampf der Arbeit, im Krieg, in der Revolution unverlierbaren Idealen und den Hoffnungen der Arbeiterschaft dient und allem, was Menschenantlitz trägt, letzten Endes vorwärts und aufwärts hilft. Der Einzelmensch stirbt — die Menschheit ist unsterblich.

Im Teil IV führen Fest- und Feierhymnen zu lichten Höhen. Musik umfängt den freien Menschen, der Feierschall erhebt uns zur Freundschaft und Liebe, Fahnen, (wie sie uns Meid im Titelbild zeichnet), fliegen im Winde, Seit' an Seit' schreiten wir einer neuen Zeit entgegen; strahlend leuchtet vom Himmel die Sonne über eine neue Erde, die allen gehören soll.

*

So helfen uns die in diesen ersten vier Teilen enthaltenen Chöre alle Veranstaltungen der Arbeiterschaft verschönern — mag es sich um die Maifeier, den Tag der Befreiung vom Joch des Kriegsimperialismus, die Gründung der Verfassung, die Gedenktage von Partei und Gewerkschaften, von großen Führern unserer Bewegung handeln — kurz, alle jene Stunden, in denen sich das Volk im Gemeinschaftsgeist zusammenfindet und von seinen Arbeitersängern seelische Erhebung und künstlerischen Genuß erwarten darf.

Teil V umfaßt ältere deutsche Volkslieder. Die hohe Blüte des Volksliedes von der Zeit der Minnesänger und vom Locheimer Liederbuch an (über das unsere Anmerkungen genaueres bringen), bis zu dem prächtigen volkstümlichen Augsburger Valentin Rathgeber, dessen Schöpfungen ebenso in den Volksmund übergegangen sind wie jene, die wir im Locheimer Liederbuch finden. Es ist eine unverkünstelte, herbe und kräftige, gänzlich unsentimentale Form des Volksliedes in jener alten

Zeit. Das Blatt des „Dudelsackpfeifers“ von Dürer, das diesem Teil vorangestellt ist, versinnbildlicht mit seinen klaren Linien am ehesten das Reine und Durchsichtige jener alten, zum Teil polyphonen Form des Musizierens. Mehrfach mußten die Originaltexte durch geringfügige Änderungen allgemein verständlich gemacht werden (so z. B. in dem höchst drastischen „Flohkrieg“).

Für Aufführungen aus diesem Teil muß sich der Dirigent (resp. Vorstand) genau mit den Anmerkungen vertraut machen, weil man ohne kulturgeschichtliche Kenntnis nicht in der Lage ist, diese alte Musik wirklich lebendig zu machen. Es genügt auch keineswegs, etwa die eine Anmerkung zu lesen, die für den betreffenden Chor gilt — vielmehr bilden die Anmerkungen eines jeden Teils und vor allem dieses Teils ein zusammenhängendes Ganzes.

Wesentlich einfacher für die Ausführenden und für die Hörenden sind die neueren deutschen Volkslieder, etwa vom Jahre 1800 an, in Teil VI. Auch der Holzschnitt von Richter, das treuerzige Bild der drei Männer, die zum Tore hinaus reiten, während das Mädchen weinend zurückbleibt, liegt ja dem Empfinden unseres Volkes noch sehr nahe. Sinnig, beschaulich, ohne tiefere Probleme, von Naturschwärmerei, Waldstimmung und Mondschein erfüllt ist diese Zeit der Romantik mit Liebeslust und -leid, Scherz und Spott in freundlicher — fast möchte man sagen — gefälliger Weise. In diesem Teil haben wir (wie gesagt) alle jene romantischen Sätze weggelassen, die heute zum eisernen Bestand aller Männerchöre gehören und die zum größten Teil auch in Band II des Volksliederbuches für Männerchor stehen.

Die ausländischen Volkslieder, 34 an Zahl, wozu noch 15 andere kommen in Teil VII (vgl. ebenda) bilden einen wichtigen Abschnitt unserer Arbeit, die sich ja, wie bereits erwähnt, nicht darauf beschränkt, nur das deutsche Volksliedgut zu pflegen, sondern eine Vertiefung der Beziehungen von Volk zu Volk durch Erkenntnis fremder Volksseele herbeiführen will. Gerade das Lied fremder Völker gibt die Möglichkeit, uns in den Ausdruck anderer künstlerischer Gefühlsformung hineinzusetzen. Alle Volkskunst ist national bedingt; so ist die Volksmusik in den verschiedenen Ländern charakteristisch verschieden. Aber zugleich geht ein einheitlicher Prozeß der Formung durch alles, was im Volke Geltung hat, da die Lebensbedingungen des „niederer Volkes“ in den meisten Ländern z. T. viel weniger verschieden sind, als im gleichen Lande zwischen den sogenannten „Gebildeten“ und dem „Volk“. Wie wenig unterscheiden sich beispielsweise holländische Lieder von niederrheinischen, obwohl Kriegserfolge, Diplomatenkünste, dynastische Bestrebungen auch dort scharfe Landesgrenzen gesetzt haben. Können die vier charakteristischen Köpfe auf dem Bild des Holländers Ostade nicht auch einem andern

Volke zugehören, als dem niederländischen? Und die „Wandermelodien“ des Volkes gehen über alle Grenzen hinaus und zeigen die Einheit des Empfindens unter den Menschen, die im Zeichen der Arbeit miteinander verbunden sind. Für den Fachmann lag hier wohl die allergrößte Schwierigkeit: denn die Sprachverschiedenheiten und national bedingten rhythmisch-melodischen Abweichungen der Volkslieder untereinander sind ja sehr groß. Manche Sprachen, wie die slavischen, unterscheiden sich außerordentlich stark von den germanischen; auch die romanischen Sprachen verlangen gemäß ihrer Struktur andere rhythmische und melodische Wendungen als das deutsche Volkslied. So kommt es, daß die meisten deutschen Ausgaben von fremden Volksliedern in der Hauptsache nur solche bringen, die dem Deutschen am meisten angenähert sind. Ich erinnere an die immer wieder abgedruckten Lieder: „Spinn, spinn“ oder „Der rote Sarafan“ usw. Hier war also ganz besonderes Quellenstudium erforderlich, wofür nicht nur unsere Bibliotheken mit ihren Schätzen an ausländischen Volksliedersammlungen dienten, sondern wozu auch jahrelange eigene Auslandsstudien über fremde Volksmusik Voraussetzung waren. Ferner die Gewinnung von besonders unterrichteten Mitarbeitern des Auslandes; ich nenne z. B. Professor Petyrek in Athen, dessen Kenntnis von der Musik des Balkans uns sehr wertvolle Beiträge verschafft hat. — Ebenso sind die im Verlag Schott erschienenen Bände „Stimmen der Völker“, von denen bereits eine Reihe vorliegt (weitere werden folgen), eine prächtige Materialsammlung für jeden, der sich mit ausländischer Musik befaßt. — Eine andere Fundgrube boten die russischen Sammlungen, vor allem Rimski-Korssakoffs Sammlungen von Volksliedern, sowie die im Archiv des Verlags Zimmermann liegenden, meist unveröffentlichten sibirischen Lieder. — Auch hier hat die Mitarbeit zahlreicher Meister des Wortes, vor allem unserer Freunde Barthel und Schönlanck, uns wertvollstes Material beschafft. In musikwissenschaftlichen Werken liest man überall von solcher Gemeinschaftsarbeit der Musiker mit den Librettisten. Die Musiker modellieren deren Texte sehr oft und stark um, bis sie die richtige Form für ihre Vertonung gewinnen. Hier aber lag es umgekehrt; die Musik war vorhanden, und der Dichter oder Übersetzer mußte ihr Rechnung tragen!

Es wird unsere Sangesgenossen vielleicht interessieren, einen Blick in die Werkstatt zu tun, wo solche Neudichtungen zustandekamen. Ich spielte dem Dichter den Original-Männerchorsatz, dessen wörtliche Übersetzung vorher angefertigt war, am Klavier so oft vor, bis er ein plastisches Bild des Ganzen hatte. Dann schuf er meist ein Gedicht, das, ohne sich um die Noten im einzelnen zu kümmern, stimmungsgemäß den Ausdruck der Musik und des Textes wiedergab. (Manchmal war es übrigens auch ganz unmöglich, den Inhalt eines solchen Stückes überhaupt deutsch zu fassen [z. B. bei gewissen russischen Volksballaden], weil er auf so vollständig andere Voraussetzungen seelischer und sachlicher Art fußte, daß ein deutscher Arbeiter gar keine Einstellung dazu hätte finden können. Dann wurde die gesamte Stimmung des Liedes gewissermaßen naiv neu erfäßt und geformt.) Lag jetzt die stimmungshaften Skizze vor, so begann die Hauptarbeit: das taktweise Anpassen des Gedichtes an die Musik. Oft hatte der Dichter die Zeile oder die Strophe so gebaut, daß ihr Höhepunkt mit einem Sinken der melodischen Ausdruckslinie zusammenfiel; gelegentlich genügte ein Umstellen, um die dichterischen Worte mit der Musik in Übereinstimmung zu bringen. Oft aber mußte gänzlich umgestaltet werden. Bis in letzte Kleinigkeiten (wenn man das Wort „Kleinigkeiten“ bei einer so subtilen Arbeit überhaupt gebrauchen kann) ging diese Gemeinschaftsarbeit zwischen Dichter und Musiker. Häufig mußte ich meine Mitarbeiter

lange quälen, wenn ich von ihnen etwa eine Reihe von dunklen Vokalen, klingenden Konsonanten oder andere Formungen, die mir aus musikalischen Gründen notwendig erschienen, verlangte. — Ich wünschte, unsere Genossen hätten einmal Zeugen sein können, wieviel Stunden gemeinsamer Arbeit oft über einer einzigen Strophe vergingen, bis die Form erreicht war, die uns als letzte zwingende Fassung erschien. Es ist mit besonderer Genugtuung festzustellen, daß unsere Mitarbeiter so mit unsern Problemen verwachsen sind, daß sie diese ungeheuer schwierige (und oft einem Kreuzwörterrätsel ähnliche) Kleinarbeit nicht gescheut haben. Ihnen allen, insbesondere Barthel und Schönlanke, hier nochmals zu danken, ist mir eine besondere Pflicht, die ich mit Freuden erfülle.

Wir dürfen gerade diesen Teil unserer Sammlung, wohl den ersten seiner Art in der deutschen Musikliteratur, besonders hervorheben und hier das Gedicht von Richard Dehmel aus unserem Hannoverbuch nochmals abdrucken:

An mein Volk.

Ich hab' ein großes Vaterland,
zehn Völkern schuldet meine Stirn
ihr bißchen Hirn.

Ich habe nie das Volk gekannt,
in dem mein reinster Wert erstand.

In meiner Heimat steht ein Baum,
den liebe ich, der steht so stolz
über dem Mittelholz.
Da träumt ich manchen jungen Traum;
er wurzelt tief, der hohe Baum.

Da träumt' ich, daß der Mensch allein,
von Hunderttausenden bewacht,
sich eigner macht,
bis auch die Völker sich befrei'n
zum Volk . . . mein Volk, wann wirst du sein?

Werke älterer Meister in geschichtlicher Folge bringen wir in Teil VIII; einmal Originalsätze ohne jede Änderung, zum andern Übertragungen aus dem gemischten Chorsatz in den Männerchorsatz, zum geringsten Teil auch in Form von bearbeiteten Melodien (letzteres gilt besonders für die älteste Zeit). Es kam hier darauf an, Stücke zu finden, die nicht nur nach ihrem Inhalt und nach ihrem Stimmumfang, sondern auch nach ihrer musikalischen Struktur für den Männerchor geeignet waren. Daher haben wir Madrigale so gut wie ganz fortgelassen, da ihr Zuschnitt, d. h. die polyphone selbständige Führung vieler Stimmen, wohl im Umfang des gemischten Chores, nicht aber in dem des Männerchores möglich ist. Nur ganz ausnahmsweise (und gewissermaßen als ein Kunststück) haben wir wenige solcher vielstimmigen Chöre aufgenommen. Die

meisten dieser Stücke hingegen sind Einrichtungen oder Bearbeitungen von Liedern, Villanellen und einfach gehaltenen mehrstimmigen Sätzen.

Das entzückend naive Bild aus der Manessehandschrift des 14. Jahrhunderts, die in Heidelberg aufbewahrt wird, steht über diesem Teil unserer Sammlung, der ja gerade mit den Minnesängern jener Zeit beginnt und bei Zelter und Berlioz endet. Daß die wichtigsten Meister, vor allem Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert in diesem Teil überhaupt nicht vorkommen, hat seine besonderen Gründe: die drei Erstgenannten haben für den Männerchor fast nichts geschaffen. (Werke von ihnen stehen ja in dieser Sammlung an anderer Stelle. Vergl. die Verweisungen auf den Rückseiten der Zwischentitel.) Schubert ist durch die Einzelveröffentlichungen unseres Verlages so verbreitet, daß wir hier nur einen einzigen Chor (Nr. 90), der einzeln nicht veröffentlicht ist, sondern in dem großen Bühnenwerk „Fierrabras“ steht (und darum trotz seiner hervorragenden Schönheit recht unbekannt geblieben ist), aufgenommen und mit einem neuen Text unterlegt haben.

Vor Teil IX steht als Titelbild eine Illustration des großen Zeichners unserer Zeit Max Slevogt aus dem umfangreichen Werk der Randzeichnungen zur „Zauberflöte“, mit denen er Mozarts Notenschrift umrahmt hat. Vieles aus diesem herrlichen Werk ist unseren Sangesfreunden bekannt, so der Männerchor: „O Schutzgeist alles Schönen“, der eine Parodie des Priesterchors „O Isis und Osiris“ ist, oder der Satz für gleiche Stimmen: „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“. — (Hier werden die Noten als Inschrift auf der Mauer des Turmes verwendet.)

Wir bringen Sätze der modernen Musiker des In- und Auslandes aus Deutschland, Holland, Frankreich, Italien, Rußland, Böhmen, Skandinavien. Die Chöre, von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an, geben ein Spiegelbild davon, wie die neueren Meister des In- und Auslandes den Männerchor pflegen. Dieser Teil IX sieht nur äußerlich so klein aus; wir hätten ihn für das Auge sehr viel größer erscheinen lassen können, wenn wir nicht aus den anfangs dargelegten Gründen vorgezogen hätten, die 49 Originalkompositionen moderner Meister in Teil I und IV und alle modernen Volksliedbearbeitungen in den anderen Teilen unterzubringen. So erscheint z. B. Lendvai hier überhaupt nicht, obwohl wir doch nicht weniger als elf Chöre von ihm in der Sammlung haben. Wer also ein Programm mit modernen Meistern des Männerchores aufstellen will, muß diese rund 200 in andern Teilen stehenden Sätze hier mit heranziehen.

Teil X umfaßt Kanon und Scherz, Fuge und Unfug. Als Motto über vielen Programmen humoristischer Männerchöre könnte stehen: „Mit wenig Witz und viel Behagen dreht jeder sich im engen Zirkeltanz, wie

junge Katzen mit dem Schwanz." Man kann auch noch ein anderes Goethe-Zitat aus Auerbachs Keller hier anwenden. Da singen die betrunkenen Studenten: „Uns ist ganz kannibalisch wohl als wie fünfhundert Säuen". Aus solchen Gesichtspunkten heraus haben wir diesen Teil mit besonderer Sorgfalt und unter rücksichtsloser Ausrottung alles dessen, was wir als „Unkraut im Garten des Männerchors" ansehen, aufgebaut. Wir haben an die Spitze dieser — ebenfalls möglichst in geschichtlicher Reihenfolge dargebotenen — Chöre die alten Meister gestellt. Das 16. und 17. Jahrhundert bietet zahlreiche kräftige, scherzhafte Stücke, die zum Teil auch heute noch verständlich oder wenigstens deutbar sind, wie: „Bummelirstu mir, so bummelir ich dir" (Nr. 253). Zum Teil allerdings mußten heute gänzlich unverständliche Texte umgedichtet, ja auf ganz andere Probleme angewendet werden. Sind es doch im Grunde die gleichen Dinge, in denen sich menschliche Schwäche zeigt: was man damals Falschmünzerei nannte, heißt heut Inflation oder Kapitalverschlebung. So wird der alte Gedanke und die schöne künstlerische Formung auch in neuer Fassung lebendig, weil sie, aus der gleichen Ideologie entsprungen, zugleich dem heutigen Volke verständlich ist. Wir haben in Teil X nur jene Stücke aufgenommen, die ganz unmißverständliche Scherzkompositionen darstellen. Zahlreiche andere, ebenfalls lustige, aber zugleich künstlerisch anspruchsvollere oder dopsinnige Chöre stehen in andern Teilen der Sammlung. Sie können also (vergl. die genannten Hinweise auf der Rückseite der Zwischentitel) zur Bereicherung eines humoristischen Programms jederzeit mit herangezogen werden.

Den Kanons, die den Scherzen folgen, messen wir eine besondere Wichtigkeit bei. Solche Kanons sind in der Hauptsache für den Hausgebrauch und für das eigene Musizieren in frohen Stunden der Gemeinsamkeit, auf dem Marsch, bei Geselligkeit gedacht. Man mag sie natürlich auch in guter Aufmachung auf dem Konzertpodium innerhalb anderer Chorstücke bringen; in der Hauptsache aber dienen sie dem Musizieren um des Musizierens wegen. Nichts schult das Gehör und das Interesse an selbständigem Singen mehr als der Kanon, weil keine Stimme Begleitstimme ist, sondern weil alle vier Stimmen gleichberechtigt und gleichinteressiert am Aufbau des Stückes zusammenwirken. Außer Salieri, Haydn, Cherubini (zwischen denen das Scherzbild von Meid steht), bringen wir vor allem das Genie Mozart, dessen „Praterbummel" auch zu dem Titelbild für diesen Teil angeregt hat. — Der parodistischen „Amenfuge" folgen zahlreiche Chöre, die ein unfreundlicher Kritiker getrost „Unfug" nennen mag. Sei's drum! Für lustige Stunden mag man mit Fug einmal Bedenken zu Hause lassen. Daß wir hier bisher unveröffentlichte Stücke des „Strafgroschenvereins" (siehe Anmerkungen) in einigen zum Teil parodistischen Umdichtungen zum ersten Mal drucken können, betrachten wir als ein besonders glückliches Moment. — Sehr erfreulich war auch der Eifer unserer Mitarbeiter an dieser neuen und ungewohnten Aufgabe lustiger, parodistischer, fugierter und unfugartiger Musik, über die aus den Anmerkungen Genaueres zu

ersehen ist. Die Heranziehung der modernen Tanzformen in künstlerischen Chören ist ein weiterer Versuch, auch unter dem Gesichtspunkt unserer Zeitströmungen Dokumente humoristischer Musik zu bringen.

Kapitel V.

Wir sind am Ende und haben nun das dringende Bedürfnis, allen den Künstlern, die in jahrelanger intensiver Mitarbeit uns geholfen haben, diese Sammlung in die vorliegende Form zu bringen, unsern herzlichsten Dank für ihre aufopfernde und zeitraubende Hilfe (auch durch Lesen der Korrekturen) auszusprechen. Durch die vielen Korrespondenzen und den Austausch von Meinungen auf mündlichem wie schriftlichem Wege haben wir jetzt einen festen Mitarbeiterstamm aus Künstlern, die an der Spitze der jetzigen Chorbewegung stehen, gewonnen. Daß die meisten von ihnen durch diese intensive Mitarbeit sich als Glieder in der Kette unserer Volkskulturbestrebungen ansehen, ist ein tiefbeglückender Gewinn für uns, die wir diese Arbeit in die Wege geleitet und bis hierher gefördert haben.

Zum Schluß sei noch allen unsern Mitarbeitern gedankt, die uns bei der Ausgestaltung der schmückenden Bildbeilagen behilflich waren, in erster Linie Frau Professor Kollwitz und Professor Meid. Ebenso haben wir wiederum Professor Dr. Bock vom Kupferstichkabinett und der Assistentin Fräulein Dr. Segall, für ihre Unterstützung unserer Arbeiten beim Heraussuchen von geeigneten Vorlagen zu danken. Schließlich auch dem Verlag Bruno Cassirer für die Erlaubnis, die Slevogt'sche Zeichnung zu reproduzieren.

Wir haben auch diesmal, wie früher schon, gänzlich davon abgesehen, Photographien nach Gemälden zu bringen, da dies ja eine völlig unkünstlerische Form des Buchschmucks ist. In der schwarzweißen Wiedergabe kommen die Farben nie zu ihrem Recht. Unsere Vorlagen sind also Schwarz-Weiß-Originale (mit einziger Ausnahme des Blattes aus der Manessehandschrift, das eine farbige Buchillustration darstellt.

Die Sammlung ist abgeschlossen. Sie mußte in unverhältnismäßig kurzer Zeit fertiggestellt werden. Hätten wir mehr Muße, alle die Hilfsmittel und die große Zahl der Hilfskräfte zur Verfügung gehabt, wie die staatlichen Kommissionen, so wären sicher manche Ansprüche, die auch wir selbst an die Sammlung stellten, besser erfüllt worden. Als Trost diene ein Wort Goethes, das er am 16. März 1787 über seine „Iphigenie" niedergeschrieben hat: „So eine Arbeit wird eigentlich nie fertig."

Alfred Guttman.

BERLINER MUSIKALIEN-DRUCKEREI G. M. B. H.
BERLIN SW 68