

SONATE

(N^o 3 F dur)

für

Pianoforte und Violine

von

FRIEDRICH GERNSEIM.

— OP. 64. —

Neue Ausgabe

Pr. 7 M. 50. Pf. netto

Eigenthum des Verlegers für alle Länder.

LEIPZIG, J. RIETER-BIEDERMANN.

Den Verträgen gemäß geschützt.

2226.

1898.

Aufführungsrecht vorbehalten

SONATE.

I.

Fr. Gernsheim, Op. 64.

Allegro con brio. M.M. ♩ = 152.

Violine.

Pianoforte.

8
mf espr.
dim.

This system contains the first two staves of music. The upper staff is a single melodic line. The lower staff is a grand staff with piano accompaniment. A first ending bracket labeled '8' spans the first two measures of the piano part. Dynamic markings include *mf espr.* and *dim.*

mf
f

This system contains the next two staves of music. The piano accompaniment features a prominent eighth-note pattern. Dynamic markings include *mf* and *f*. A first ending bracket labeled '8' is present in the piano part.

con forza
con forza

This system contains the next two staves of music. The piano part features a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *con forza* in both staves.

tranquillamente
dim.
p sotto voce

This system contains the next two staves of music. The piano part features a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *tranquillamente*, *dim.*, and *p sotto voce*.

semplice
cresc.

This system contains the final two staves of music. The piano part features a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *semplice* and *cresc.*

dim. *dim.* *espr.*

This system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase and includes a *dim.* marking. The piano accompaniment consists of rhythmic chords and includes a *dim.* marking in the upper register and an *espr.* marking in the lower register.

dim. *dim.*

This system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a *dim.* marking. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern and includes a *dim.* marking.

tranquillo *pp grazioso* *tranquillo* *pp legg.* *cresc.* *cresc.* *Pedale*

This system is marked *tranquillo* and *pp grazioso*. It includes a *pp legg.* marking in the piano part and *cresc.* markings in both the vocal and piano lines. A *Pedale* instruction is present at the bottom.

espr.

This system features a *espr.* marking. The piano accompaniment includes several triplet figures in both the upper and lower registers.

energico *f* *energ.*

This system is marked *energico* and *f*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern with a *2* marking, indicating a second ending or a specific rhythmic value.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. Dynamics include *sf* (sforzando) and *più f* (più forte). There are also markings for *ped.* (pedal) and asterisks indicating specific notes.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). There are markings for *ped.* and asterisks.

Third system of musical notation. It includes a measure rest marked with the number 8. Dynamics include *p cantabile ed espress.* (piano cantabile ed espressivo) and *p e leggero* (piano e leggero). A *Pedale* marking is present at the bottom.

Fourth system of musical notation. It features a piano part with a treble and bass clef. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *f* (forte). There are also markings for *p* (piano).

Fifth system of musical notation. It continues the piano part. Dynamics include *cresc.* and *cantabile ed espi.* (cantabile ed espressivo).

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The top staff begins with a dynamic marking of *mf*. The grand staff begins with a dynamic marking of *f*. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic, bass-oriented line in the lower staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two sharps. The top staff begins with a dynamic marking of *f* and ends with *dim.*. The middle staff has a *dim.* marking at the end. The bottom staff continues the bass line with various rhythmic patterns.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two sharps. The middle staff has a dynamic marking of *p* and the instruction *espr.*. The music continues with melodic and harmonic development across all staves.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two sharps. The top staff begins with a dynamic marking of *f*. The bottom staff begins with a dynamic marking of *f*. The system concludes with a dynamic marking of *p* and the instruction *tranquillo*.

tranq. *p* *dim. e poco rit.* *a tempo* *f risoluto*

dim. e poco rit. *f risoluto*

*Ped. Ped. Ped. **

f

f

Ped.

tranq. *p espr.* *tranq.* *m.d.*

p legg. *2 4*

m.s. *m.s.*

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with a long slur. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed notes. Performance markings include *espr.* and *cresc.*

Second system of musical notation. It features a single treble clef staff at the top with the marking *sul G.* and a grand staff below. The treble staff has a melodic line with a slur and the marking *cresc.*. The grand staff has a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The word *Red.* is written below the bass staff in three places.

Third system of musical notation. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The treble staff has a melodic line with a slur. The grand staff has a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The word *Red.* is written below the bass staff in two places, and there is a small asterisk-like symbol below the bass staff.

Fourth system of musical notation. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The treble staff has a melodic line with a slur and the marking *ff*. The grand staff has a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The marking *ff ben marcato* is written in the bass staff. The word *Vcllo.* is written below the bass staff.

Fifth system of musical notation. It features a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The treble staff has a melodic line with a slur and the marking *sempre ff*. The grand staff has a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. The marking *sempre ff* is written in the bass staff.

First system of musical notation. It consists of a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part features a complex texture with many chords and some triplets. The word *strepitoso* is written above the piano part towards the end of the system.

Second system of musical notation. The vocal line has a few notes with the marking *p espr.* above them. The piano accompaniment is very active with a steady stream of chords. The marking *fp* is written above the piano part.

Third system of musical notation. The vocal line has a few notes with the marking *dim.* above them. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of chords. The marking *dim.* is written below the piano part.

Fourth system of musical notation. The vocal line has a few notes with the marking *pp leggiero* above them. The piano accompaniment has a more melodic feel. The marking *espr. e cant.* is written above the piano part.

Fifth system of musical notation. The vocal line has a few notes. The piano accompaniment features a series of chords. The marking *pp* is written below the piano part.

This musical score is written for piano and voice. It consists of six systems of staves. The piano part is written in both treble and bass clefs, while the voice part is in a single treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *pp*, *cresc.*, *legg.*, *sempre cresc.*, *ff*, and *sf*. Performance instructions include *poco*, *a*, *ten.*, and *Ped.* (Pedale). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. There are also some numerical markings like '6', '8', and '5' above notes, possibly indicating fingerings or breath marks. The page number '2226' is located at the bottom center.

tran - quil - lante

dim.

dim.

p espr.

p dol.

8

mf espr.

8

dim.

8

mf

f

con forza

con forza

First system of musical notation. It consists of a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part features a prominent triplet in the right hand and a similar triplet in the left hand. The vocal line has a melodic line with some grace notes. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the piano part.

Second system of musical notation. The vocal line is marked *tranquillamente* and *p semplice*. The piano accompaniment is marked *p sotto voce* and *espr.* (espressivo). The piano part consists of a steady accompaniment pattern.

Third system of musical notation. The vocal line is marked *cresc.* (crescendo) and *dim.* (diminuendo). The piano accompaniment is marked *dim.* and *espr.*. The piano part features a more active accompaniment with some melodic lines.

Fourth system of musical notation. The vocal line is marked *dim.* (diminuendo). The piano accompaniment is marked *dim.*. The piano part continues with its accompaniment pattern.

Fifth system of musical notation. The vocal line is marked *tranquillo*, *pp* (pianissimo), and *grazioso*. The piano accompaniment is marked *pp leggiero* and *cresc.* (crescendo). A *Pedale* (pedal) marking is at the bottom left. The piano part features a light, rhythmic accompaniment.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *f* and *p*. The lower staff is a piano accompaniment with a *cresc.* marking, a *p* marking, and a *cant.* marking. The bass line includes triplet markings.

Second system of musical notation. The upper staff has a *cresc.* marking. The lower staff begins with *ed espr.* and includes a *cresc.* marking. An 8-measure rest is indicated in the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff starts with *f* and *mf* markings. The lower staff starts with *f*. An 8-measure rest is indicated in the upper staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff has *f* and *dim.* markings. The lower staff has *mf* and *dim.* markings. An 8-measure rest is indicated in the upper staff.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a *p* dynamic and *espr.* marking. The system concludes with a *f* dynamic marking and a *Red.* instruction.

Second system of musical notation. The piano accompaniment features a *f* dynamic and a *dim.* marking. The system ends with a *Red.* instruction.

Third system of musical notation. The piano part is marked *tranquillamente* and *pp*. It includes *espr.* and *pp* markings. The system concludes with a *Red.* instruction.

Fourth system of musical notation. The piano part features *cresc.* and *dim. e rit.* markings. The system concludes with a *Red.* instruction.

Meno mosso, quasi Andante.

p

p molto espress.

Pedale

p

dolce

Tempo I, molto vivo.

rit. e perdendosi

ff

dim. e rit.

ff brillante

Ped. *Ped.* *Ped.* *

Ped. * *Ped.* * *Ped.* *

II.

Allegro agitato. $\text{♩} = 132$.

pp
La II. volta in 8^{va}
pp
La II. volta in 8^{va}
una corda

This system contains the first two staves of music. The top staff is a single melodic line starting with a piano (*pp*) dynamic. The bottom staff is a piano accompaniment, also starting with *pp* and marked *una corda*. Both parts are labeled *La II. volta in 8^{va}*.

sempre pp
pizz.
sempre pp

This system contains the next two staves. The top staff continues with a melodic line, marked *sempre pp* and *pizz.* (pizzicato). The bottom staff continues with the piano accompaniment, also marked *sempre pp*.

This system contains the third and fourth staves of music, continuing the melodic and piano accompaniment lines.

pp
Ped.

This system contains the final two staves of music on the page. The piano accompaniment ends with a *pp* dynamic and a *Ped.* (pedal) marking. A small asterisk is visible at the end of the bottom staff.

arco
pp

leggeramente

ff

sf energico

ff subito

f

p

tre corde

au talon

sempre con forza

cresc.

ff

ben marc.

ff

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent *ff* (fortissimo) dynamic. There are markings for *ped.* (pedal) and asterisks (*) below the piano staves.

Second system of musical notation. The piano part includes *cantabile* markings and a *p subito* (piano subito) instruction. There are also *3* (triplets) markings above the piano staff.

Third system of musical notation, continuing the piano accompaniment with various chordal textures and melodic lines.

Fourth system of musical notation, showing further development of the piano accompaniment.

Fifth system of musical notation. It includes *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo) markings. The system concludes with the instruction *una corda*.

pp
 leggieramente
 pp
 Red.

pp
 sempre pp
 tre corde

cresc.
 f
 sempre più f
 cresc.
 sf
 f
 sempre più f
 Red.

decresc.
 decresc.
 Red.

pp leggierissimo
 pp
 una corda
 ff subito
 tre corde
 Red.

pizz

ff

sf

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. *

ff

sf

arco

ff

sf

Ped. *

sempre ff

au talon

ben marc.

ff

sf

Ped. * Ped. * Ped. *

ff

sf

Ped. *

ff

marc.

ff

ff

sf

Ped. * 2226 Ped. *

cantabile
p
ff
p subito
cant.
 Ped. *

a tempo
rit.
f
sf
 Ped. * Ped. *

ossia più facile
ff
sf
sf
ff
 Ped. * Ped. *

pizz.
ff

pizz.
ff

The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a forte (*ff*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) marking. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a similar melodic line, also marked *ff* and *pizz.*.

arco
sf

arco
sf

arco
sf

ff

arco
*Red.

The second system continues with two staves. The upper staff features a melodic line with *arco* markings and *sf* dynamics. The lower staff has a more complex texture with *ff* dynamics and *arco* markings. A *Red.* marking is present at the end of the system.

(Die *♩*. wie vorher die *♩*)
tranquillo e cantabile

p

p tranquillo

The third system is marked *(Die ♩ . wie vorher die ♩)* and *tranquillo e cantabile*. It features a piano (*p*) dynamic. The upper staff has a melodic line, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.

arco

arco

arco

arco

Red.

The fourth system continues with two staves, featuring *arco* markings and a *Red.* marking at the end.

espress. cresc.

dolce espr. cresc.

* Pedale.

This system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase marked *espress.* and *cresc.*. The piano accompaniment starts with a *dolce* marking and includes a *Pedale* instruction with an asterisk. The music is in a minor key and includes various articulations and dynamics.

f

f dolce

This system continues the musical piece. The vocal line is marked *f* (forte). The piano accompaniment features a *dolce* marking in the right hand and a *f* marking in the left hand. The texture is dense with many notes.

p cresc.

p cresc.

This system shows a piano accompaniment with a *p* (piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The music is highly textured with many notes in both hands.

pdolce dim.

pdolce dim.

Pedale *Pedale* *Pedale* * *Pedale* *

This system includes a *pdolce* (piano dolce) marking and a *dim.* (diminuendo) marking. It features several *Pedale* instructions with asterisks, indicating sustained pedal points.

pp *p* *cresc.* *f*

pp *p* cantab. *espr. il basso*

Pedale * *espr. il basso*

This system concludes the page with a *pp* (pianissimo) marking, a *p* marking, and a *cresc.* leading to a *f* (forte) dynamic. The vocal line is marked *cantab.* (cantabile) and *espr. il basso* (expressive bass). The piano accompaniment includes a *Pedale* instruction and an asterisk.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *sempre*.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff below. Dynamics include *cresc. e molto cantabile*, *ff*, *cresc.*, and *mf*.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff below. Dynamics include *dim.* and *f*. There are some markings that look like "Re" or "Ra" at the bottom of the system.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff below. Dynamics include *p* and *dim.*. There are asterisks and markings that look like "Re" at the bottom of the system.

D. C. Allegro agitato al segno e poi la Coda.

Fifth system of musical notation, labeled "CODA." at the beginning. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff below. Dynamics include *ff*, *ten.*, and *sf*. There are markings like "8" and "3" and some markings that look like "Re" at the bottom of the system.

III.

Andante molto espressivo. ♩ = 69.

p mezza voce

p dolce

dolce

Pedale.

p dol.

dolce

*Ped. Ped. **

2226

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, titled 'III.' and marked 'Andante molto espressivo. ♩ = 69.' The score is arranged in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the instruction 'p mezza voce'. The second system includes 'p dolce' and 'dolce' markings, and a 'Pedale.' instruction. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a 'p dol.' marking. The fifth system concludes with 'dolce' and 'Ped. Ped. *' markings. The number '2226' is printed at the bottom center of the page.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many beamed notes and slurs. A *cresc.* marking is present above the middle of the system. Below the bass staff, there are four *Ped.* markings, each aligned with a measure.

Second system of musical notation. It continues the grand staff from the first system. A measure rest with the number '8' is placed above the first measure of the upper staff. A *p dol.* marking is above the final measure of the upper staff. A *f* marking is above the first measure of the lower staff. Below the bass staff, there are four *Ped.* markings, with asterisks (*) placed between the second and third, and between the fourth and fifth measures.

Third system of musical notation. It continues the grand staff. A *dol.* marking is above the final measure of the upper staff. A *dol.* marking is above the final measure of the lower staff. Below the bass staff, there are two *Ped.* markings, with an asterisk (*) placed between the two measures.

Fourth system of musical notation. It continues the grand staff. A *cresc.* marking is above the first measure of the upper staff. A *cresc.* marking is above the first measure of the lower staff. Below the bass staff, there is one *Pedale* marking at the beginning of the system.

Fifth system of musical notation. It continues the grand staff. A *f* marking is above the first measure of the upper staff. A *dim.* marking is above the final measure of the upper staff. A *f* marking is above the first measure of the lower staff. A *dim.* marking is above the final measure of the lower staff. Below the bass staff, there is one *Ped.* marking at the end of the system, followed by an asterisk (*).

p

p

sempre più p

sempre più p

Mit freiem Vortrag, aber stets in breitem Zeitmass.
sul G e D.

p mezza voce

ten.

molto

f

p

cresc.

pp

pp

una corda

una corda

una corda

sempre cresc. e con passione

cresc.

Pedale tre corde

f sf

f sf sf

sempre con forza e molto espress.

f p cresc.

f p

sfp cresc.

p cresc.

f ed energico
f

f ed energico
f

dim. *p*

dim. *pp*
una corda

cresc. *sempre cresc.*

pp *cresc.*
tre corde

f con passione

f con passione

sempre più f

f con passione *sempre più f*

First system of musical notation. It consists of a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part has two staves. Dynamics include *f*, *ff*, and *molto espress.*. There are also markings for *Red.* and a star symbol.

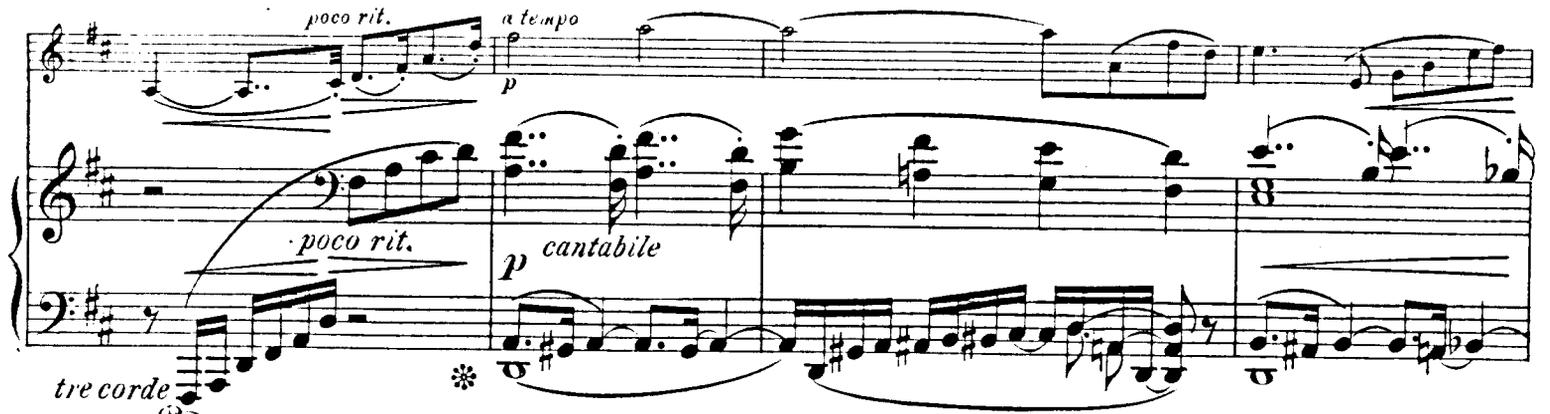
Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. Dynamics include *p* and *cresc.*. There are markings for *Red.* and star symbols.

Third system of musical notation. The vocal line includes the instruction *sul G e D.*. Dynamics include *dim.* and *p sotto voce*. There are markings for *Red.* and star symbols.

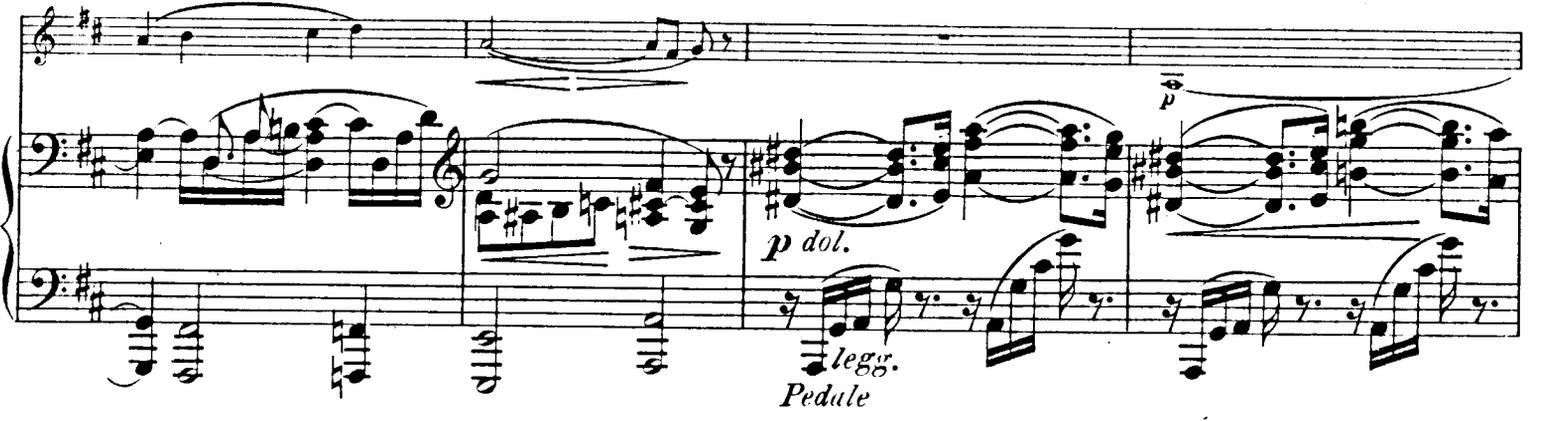
Fourth system of musical notation. Dynamics include *dim.* and *m. s.*. There is a marking for *una corda*. There are markings for *Red.* and star symbols.

Fifth system of musical notation. Dynamics include *pp*. There are markings for *Red.* and star symbols.

poco rit. *a tempo*
p
poco rit. *p cantabile*
tre corde
Ped.



p dol.
legg.
Pedale



p dolce



cresc.
cresc.



ff

p *cresc.* *f*

8

8

ten. *più f* *ten.* *ff*

ped. *

8

ff *pesante* *f* *dim.* *p subito*

ped. *

ped. *

b2 *sul G.* *p* *dolce* *poco string.*

dolce

poco string. *rallentando.* *e dim.* *Adagio.*

rallentando. *dim.* *pp*

ped. *

IV.

Moderato e sempre cantabile. ♩ = 100.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The tempo and mood are indicated as "Moderato e sempre cantabile" with a quarter note equal to 100 beats per minute. The score includes various musical notations such as slurs, trills, triplets, and dynamic markings. Performance instructions include "p con grazia", "Pedale", "p semplice e tranquillamente", "rit.", "cresc.", and "f energico". The piece concludes with a "Ped." marking and a decorative asterisk.

p con grazia
Pedale

p con grazia
tr

p semplice e tranquillamente
tr
cresc.

rit.
rit.
cresc.

f energico
f energico
Ped. *

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Second system of musical notation. Includes the instruction *f e molto espress.* above the treble staff and *brillante, ma non troppo forte* below the bass staff. A *Pedale* marking is present below the bass staff.

Third system of musical notation. Includes the instruction *p subito, cresc.* above the treble staff and *p cresc.* below the bass staff.

Fourth system of musical notation. Includes the instruction *f sf* above the treble staff.

Fifth system of musical notation. Includes the instruction *p cresc.* above the treble staff and *p cresc.* below the bass staff. A *Ped.* marking is present below the bass staff.

largamente
f
con forza
f *ben misurato*
 Ped.
 Pedale

con forza

f
f

p
f
au talon
p *ben stacc.*
 6
 3

p
f
p

p cresc. *au talon* *p cresc.*

Ped. *f* *espr. il basso* *p* *ossia* *Ped.*

f *leggiere* *p* *cresc.*

a tempo, ma tranquillo

sf *poco rit.* *p* *f* *poco rit.* *p* *espr.*

espr. *p*

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent triplet in the bass line.

Second system of musical notation. The piano part features a dense texture with many beamed notes and triplets. Dynamic markings include *ff ben marc.*, *ff*, and *f*.

Third system of musical notation. The piano part has a more sparse texture with triplets. Dynamic markings include *dim.*, *tr. pr.*, and *p tranquillo*.

Fourth system of musical notation. The piano part features triplets and a *dim.* marking. The instruction *il basso leggiero* is written below the piano part.

Fifth system of musical notation. The piano part features triplets and a *dim.* marking. The instruction *poco cresc.* is written above the vocal line, and *cresc.* is written below the piano part.

ff risoluto

f risoluto

6

3

This system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part includes sixteenth-note patterns and a triplet in the bass line.

ff ben marcato

ff ben marc.

sf

This system is characterized by a heavy, accented piano accompaniment with a dense texture of chords and a strong rhythmic pulse.

ff sf dim. p semplice

tranquillo

ff sf dim. p p semplice

Red. * Red. *

This system shows a transition to a more delicate texture. The piano part features a triplet and a gradual dynamic decrease. The vocal line is marked 'p semplice' and includes a 'Red.' (ritardando) section.

dim.

dim.

3

This system continues the melodic development with a triplet in the vocal line and a 'Red.' (ritardando) section in the piano accompaniment.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Second system of musical notation. The piano part features a complex texture with triplets and sixteenth-note patterns. Performance instructions include *sf*, *sf molto espr.*, and *brillante, ma non troppo forte*. A *Pedale* instruction is placed below the piano part.

Third system of musical notation. The piano part continues with rhythmic patterns. Performance instructions include *psubito*, *cresc.*, and *p cresc.*.

Fourth system of musical notation. The piano part features sixteenth-note runs. Performance instructions include *f* and *sf*.

Fifth system of musical notation. The piano part features sixteenth-note runs. Performance instructions include *p cresc.*, *p*, and *cresc.*. The system concludes with a *ped.* instruction and a decorative asterisk.

largamente
sf con forza
f
ben misurato
Pedale

con forza

f
sf
sf

p
f
au talon
p ben staccato

p
f

au taton

V cresc. *p* *cresc.* *f* *3* *3* *p* *cresc.*

ossia *p* *ped.* *ossia* *p* *ped.*

espr. il basso

f *plégg.* *3* *cresc.* *3*

cresc. *p* *targamente e molto espr.* *f* *espr.*

tranquillo *p* *3* *legg.*

Pedale

p *cresc.* *cresc.* *espr.*

sempre più f *ff* *f* *legg.* *espr.*

Più mosso.

poco rit.

sempre più *f*

poco rit.

p

3 3 3 3

p cresc.

f

f

p cresc.

cresc.

f

p

3 3 3 3

Red. *

f

f

cresc.

f

f

3 3 3 3

Red. *

f

f

più f

ff

8

Red. *

f

ff

Red. al Fine

SONATE.

Violine.

I.

Allegro con brio. M.M. ♩ = 152.

Fr. Gernsheim. Op. 64.

f

f *sf*

dim. *p espr.*

f

con forza *p semplice*

cresc. *dim.*

tranquillo
dim. *pp grazioso*

cresc. *espr.*

Violine.

f energico

sf più f sf

ff p

cantabile ed espr.
cresc. f p cresc.

f mf f

dim. f

2 tranqu. dim. e poco rit. p

a tempo f risoluto f

3 tranquillo p espr.

1

Violine.

sul G.
mf cresc.
ff sf sf sf sf
sempre ff sf
espr. p dim.
leggero pp
poco a poco cresc.
sempre cresc. ff sf
quil - lamente ff sf dim. tran
p espr.
con forza f

This page of a violin score contains 14 staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The score begins with the instruction "sul G." and a dynamic of *mf* with a *cresc.* marking. The first two staves feature complex rhythmic patterns with accents and slurs, marked with *ff* and *sf*. The third staff continues with *sempre ff* and *sf*. The fourth staff is marked *espr.* and *p*, ending with *dim.*. The fifth staff is marked *leggero* and *pp*. The sixth staff continues with *poco a poco cresc.*. The seventh staff features triplets and is marked *sempre cresc.*, *ff*, and *sf*. The eighth staff includes the instruction *quil - lamente* and dynamics *ff*, *sf*, and *dim.*, with the word *tran* above. The ninth staff is marked *p espr.*. The tenth staff is marked *f*. The eleventh staff is marked *con forza*. The final staff concludes with a dynamic of *f*.

3
p semplice *cresc.*

dim.
tranquillo *1* *dim.*

pp grazioso *energico* *cresc.*

espr. *f*

sf *più f* *sf*

ff *p cantabile ed*

espr. *f* *p* *cresc.*

f *mf* *f* *dim.*

1 *tranq.* *p espr.* *pp* *cresc.*

Meno mosso, quasi Andante. *1*

dim. e rit. *p* *rit. e perdendosi* *p*

Tempo I. molto vivo. *p*

ff

Violine.

II.

Allegro agitato. $\text{♩} = 132$.

Musical score for Violin II, Movement II. The score is written in G major and 2/4 time, with a tempo of Allegro agitato (♩ = 132). It consists of 14 staves of music.

Key performance instructions and dynamics include:

- Staff 1:** *pp*, *sempre pp*, *pizz.*, *arco*, *pp*.
- Staff 2:** *ff*, *sf*, *energico*, *au talon*.
- Staff 3:** *e sempre con forza*.
- Staff 4:** *ff*.
- Staff 5:** *ff*, *ff*, *cantabile*, *pespr.*.
- Staff 6:** *pp*, *pp*, *pp*.
- Staff 7:** *cresc.*, *f*, *sempre piu f*.
- Staff 8:** *decresc.*.
- Staff 9:** *pp leggerissimo*, *ff*.
- Staff 10:** *sf*, *pizz.*, *ff*, *ff*, *ff*.
- Staff 11:** *arco*, *ff sempre*, *au talon*, *ben marcato*.

Violine.

III.

Andante molto espressivo. ♩ = 69.

8

p dolce.

12

p dolce

dolce *cresc.*

f *dim.* *p*

sempre più p *1* *Mit freiem Vortrag, aber stets in breitem Zeit-sul Ge D. - - - - - ten.* *p mezza voce*

mass. *molto f* *p*

sempre cresc. e con passione

f *sf* *sempre con forza e molto espressivo*

fed energico *sf*

sfp cresc.

sf *dim.* *p*

Violine.

sempre cresc.
f con passione

sempre più f
sf sf sf

ff

p cresc. *dim.* *3* *2* *sul G e D.* *p sotto voce*

dim. *pp*

a tempo *poco rit.* *p*

1 *p* *p*

cresc.

ff

ff *dim.* *2* *sul G*

p dolce *poco string.* *rall.* *Adagio.* *pp*

ff ben

marcato ff sf dim. tranq. p espr. dim.

p dolce poco cresc. ff risoluto

ff ben marcato sf ff sf

dim. tranq. p semplice

pardendosi dim. a tempo pp tr

rit. p grazioso

cresc. assai f energico

sf sf

sf f e molto espr. sf p subito, cresc.

f sf p cresc.

largamente sf con forza

Violine.

The image shows a page of a violin score with ten staves of music. The notation includes various dynamics such as *f*, *p*, *p cresc.*, *sf*, and *ff*. Performance instructions include *au talon*, *largamente e molto espr.*, and *Più mosso.*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and is written in a key with one flat (B-flat).

M. ENRICO BOSSI

Sein Werden und Wirken.*

Von
Prof. Wilh. Weber-Augsburg.

I.

Während sich unsere politischen Tagesblätter in die mehr sonderbare als dankenswerte Aufgabe versenkten, dem köstlichen Rivalenduell Mascagni-Leoncavallo aus Anlass der mit so grossem Apparat inszenierten und mit so zweifelhaftem Schlusseffekt gekrönten allerjüngsten Opern-„Schöpfung“ des kaiserlichen Günstlings als Arena zu dienen, erwachsen den Fachorganen aus dem lebendigen Wechselverkehr internationalen Kunstaustausches ernsterer Art dankbarere Aufgaben. Als eine solche aber erscheint gewiss die Pflicht, künstlerischen Erscheinungen, die in so tiefgehender und nachhaltiger Weise wie der Name M. Enrico Bossi's in unser höher organisiertes deutsches Musikleben durch Schöpfungen wie „*Canticum canticorum*“, „Verlorenes Paradies“ anregend eingegriffen haben und dauernd noch eingreifen, nachzugehen an die Wurzeln ihres Werdens und Wirkens. Der grosse Gewinn solchen Unternehmens liegt auf der Hand. Dient auf der einen Seite die Zusammenstellung biographischen und bibliographischen Materials dem Zweck, dem durch die Erfolge des Künstlers aktuell angeregten Interesse die Persönlichkeit näher zu bringen, so bietet es auch auf der anderen Seite einen eigenen Reiz, zu erfahren, ob die Gunst der öffentlichen Meinung ein Geschenk der Laune, des Zufalls, ein Terno in der Lotterie der Berühmtheiten ist, oder ob die Quellen des Erfolgs aus der Tiefe der künstlerischen Persönlichkeit entspringen.

Man wird niemandem einen gewissen und zwar nicht geringen Skeptizismus verübeln dürfen, wenn es sich um die Erfolge fremder Kunst in Deutschland handelt. Wie viel ist daran Verdienst, wie viel Mode? Was von all dem, das glänzend wie ein Meteor am Kunsthimmel emporstieg, beklatscht von der Menge, wird nachhalten in seinem Glanze, darf nachhalten, ohne dass Ernüchterung dem Rausche der Begeisterung folgen musste? Sagen wir's kurz: Alles, was dem flüchtigen Tagesgeschmack der Menge dient, was gleisst und glänzt in fremdartigem Schimmer der Sensation, das verlischt wie das Feuerwerk; was aber nicht nur im Lichte einer blendenden Individualität leuchtet, sondern wessen Wurzeln hinabreichen in die Tiefen echter Künstlerschaft, was seine beste Kraft nicht vom äusseren Prunk, sondern aus innerer Tüchtigkeit hat, das hat ein Recht und die Gewähr, dauernd zu fesseln, dauernd an der Erziehung zu künstlerischen Idealen mitzuwirken.

Aus solchem Wesen und aus solcher Kraft schafft M. Enrico Bossi, den unser deutsches Publikum unter den Beweisen höchster Achtung als den Komponisten der schon genannten Chorschöpfungen kennen lernte, den es aber gerade deshalb auch ein Recht hat, in seiner künstlerischen Gesamterscheinung eingehender zu bewerten.

Nun bleiben ja freilich alle noch so eingehenden biographischen Daten, alle noch so ausführlichen Angaben über die künstlerische Produktion ein Material von anfechtbarem Wert für alle diejenigen, denen es versagt bleibt, auf irgend eine Weise persönlich mit der künstlerischen Erscheinung oder ihrem Wirken in Fühlung zu treten. Zum Glück aber gibt es Handhaben genug, an denen diese zu fassen ist. Die Publizität des Schaffens M. Enrico Bossi's ist gross und vor allem vielseitig genug, um die praktische Beschäftigung mit ihr zu erleichtern. Um aber jedem Verdacht auszuweichen, als sei es uns nur darum zu tun, dem papiernen Ruhm einer Tagesgrösse zu dienen, möge hier ein einfaches, aber ehrliches Bekenntnis des Verfassers vorausgeschickt sein, das dahin geht: dass er aus eingehender literarischer Beschäftigung wie aus intemem Umgang mit der Persönlichkeit und ihrem Wesen selten jemals einen so harmonischen Eindruck von Übereinstimmung zwischen künstlerischem Wollen und individuellem Können und damit von einer künstlerischen „Persönlichkeit“ in des Wortes tiefster Bedeutung gewonnen hat, als von der Bekanntschaft mit Enrico Bossi als Künstler und Mensch, dass aber auch dieses sein Wesen sich in seiner Kunst mit seltenster Treue und Unmittelbarkeit spiegelt. Das Bild eines Künstlers aber, bei dem man überall, wo man es anfasst, auf ein Ganzes, ein Aechtes, Tiefes, Durchgebildetes stösst, ist von erzieherischem Wert und verdient festgehalten zu werden.

Höchstes Glück der Erdenkinder

Ist doch die Persönlichkeit. — — —

M. Enrico Bossi ist geboren am 25. April 1861 zu Salò am Gardasee (an dessen malerischer Marina eben jüngst wieder die Gedanken des gebildeten Deutschen als dem Sterbeort Erich Hartleben's weilten). Das musikalische Talent war in seiner Familie seit Generationen erblich. Sein Vater war Organist in Salò, und wenn man unter den Traditionen des italienischen Orgelstils, den erst der Sohn mit reformieren helfen sollte, auch nicht allzu Tiefgründiges sich vorstellen darf, so ist diese Abkunft doch nicht ohne Bedeutung für den Sohn, der heute als der bedeutendste Orgelvirtuose Italiens gilt. Mit 10 Jahren kam er in die Klavierklasse des *Liceo musicale* von Bologna (desselben, das er heute als Direktor leitet) und blieb daselbst 2 Jahre. Die folgenden Jahre bis zu seinem 20. Lebensjahre waren den ernstesten und gediegensten musikalischen Studien auf dem Kgl. Konservatorium in Mailand und zwar in Klavier, Orgel, Violine und Komposition gewidmet. Hier legte er den Grund zu seiner umfassenden musikalischen Ausbildung, die ihn heute auf allen technischen Gebieten als unbedingten Meister erscheinen lässt. Einer Bereicherung seiner technischen Errungenschaften galt auch eine Konzertreise, die er im Jahre 1879, nachdem er einen Preis im Klavierspiel am Konservatorium davongetragen hatte, nach London unternahm, wo er unter A. Mann's Leitung sich wiederholt in den Krystalpalast-Konzerten hören liess. Zu jener Zeit beschäftigte man sich in Italien und speziell in Mailand mit

der Frage einer Reform der Orgel- und der Kirchenmusik. Bossi interessierte sich besonders lebhaft für diese Fragen und betätigte durch seine ersten Arbeiten und Studien auf diesem Gebiete sein Talent zu organisatorischer Tätigkeit, die ihn auf allen ihm unterstellten Gebieten heute noch fortwährend in Anspruch nimmt. Der Einblick in die Unzulänglichkeit der bisherigen, einer auf Empirie mangelhaft begründeten Praxis im Orgelunterricht und höherem Orgelspiel veranlasste ihn daher auch, seine Orgelstudien am Konservatorium nach seiner Londoner Reise nicht mehr aufzunehmen, während er einen Abschluss seiner Kompositionsstudien unter Leitung von Dominici und Ponchielli anstrebte und 1881 erreichte.

In diesem Jahre wurde er unter zahlreichen Bewerbern zum Kapellmeister und Organisten am Dom zu Como ernannt und damit für 8 Jahre mitten in einen sehr fruchtbaren praktischen Wirkungskreis versetzt. An Kompositionen entstanden aus dieser Praxis und für sie eine Menge Messen, Motetten und anderer Kirchenmusik. Zugleich aber schrieb er als echter Sohn seines Vaterlandes natürlich auch Opern. Schon auf dem Konservatorium gelang es ihm 1881 im Concurs Bonetti ein Ehrendiplom mit einer einaktigen Oper „Paquita“ zu erringen, die mit grossem Erfolg am Konservatorium aufgeführt wurde. In Como schrieb er die Oper „*L'Angelo della Notte*“, Melodram in vier Akten (Text von J. Julgonio) und „*il Veggente*“, *opera seria* in einem Akt (Text von G. Macchi). Die letztere wurde durch einen Spezialpreis gekrönt (anlässlich des Concurses Sonzogno 1889/90) und am Teatro dal Verme in Mailand im Juni 1890 aufgeführt.

1890 siedelte Bossi als Lehrer für Orgel- und Harmonielehre an das Konservatorium in Neapel über. In dieser Stellung veröffentlichte er zunächst zum Gebrauch in der hier nach seinen Reformideen eingerichteten Orgelschule in Verbindung mit G. Tebaldini ein Werk, das heute an allen grösseren Lehranstalten Italiens als wichtigste Grundlage für den Orgelunterricht eingeführt ist: sein „*Metodo di studio per l'organo moderno*“ (Mailand, Carisch & Jänichen).

Während seines Aufenthalts in Neapel (bis 1895) schrieb Bossi eine ausserordentlich grosse Zahl von Werken der verschiedensten Art: für Orgel, darunter sein bei J. Rieter-Biedermann in Leipzig erschiene, auch in Deutschland best eingeführtes Orgelkonzert mit Orchester Op. 100, ferner für Pianoforte, Violine und Pianoforte, eine Messe für 4 Männerstimmen mit Streichinstrumenten für die Leichenfeierlichkeiten Ben. Maglione's und (in Verbindung mit Tebaldini) eine Messe im Palestrinastil, die in einem Nationalconcurs den Preis erhielt und infolgedessen unter Leitung der beiden Autoren beim 15. Jahrestag des Todes Victor Emanuel's II. im Pantheon zu Rom aufgeführt wurde.

Der Ruhm Bossi's als erster Orgelvirtuos Italiens war inzwischen allgemein verbreitet und wurde Anlass, dass er zu allen wichtigen Orgel-einweihungen als Autorität wie als Künstler beigezogen wurde. Bei einer solchen in der Steccata in Parma erhielt er auch 1894 auf eigene Initiative des Königs das Ritterkreuz des Ordens der italienischen Krone. Aber auch das Ausland bekam ihn als Orgelvirtuos zu hören (Konzerte in London und Cambridge). 1895 erhielt Bossi die Direktion sowie die Professur für Komposition und Orgel am *Liceo musicale Benedetto Marcello* in Venedig und blieb daselbst bis 1902.

In Venedig schrieb er ausser vielen Werken für Gesang, Orgel, Pianoforte, Violine, Violoncello (auch Kammermusikwerke befinden sich darunter), das Poemetto „*il Cicco*“ für Tenorsolo, Chor und Orchester nach einem Text von G. Pascoli sowie das Werk, das ihn später mit einem Schlag in Deutschland berühmt machen sollte, sein „*Canticum canticorum*“. Während seines Aufenthalts in Venedig leitete er auch die Orchesterkonzerte der *Società dei concerti*, in denen er sein Poemetto „*il Cicco*“ sowie einen Prolog zu den „*Pirenei*“ von Pedrell auführte, letzteren mit solchem Erfolg, dass ihm seitens des spanischen Königshauses eine besondere Ehrung zuteil wurde. — Für die Vermählungsfeierlichkeiten Victor Emanuel's III. wurde Bossi durch das Unterrichtsministerium offiziell mit der Ausgestaltung des musikalischen Teils der Trauungszeremonie betraut. Er schrieb dazu ein Graduale, Offertorium und eine Communion zu 4, 5 und 6 Stimmen im Palestrinastil (Mailand, Ricordi), unter seiner Leitung bei *S. Maria degli Angeli* aufgeführt, sowie eine *Marcia di nozze* für Orgel, die er selbst während der Feier spielte (Leipzig, Senff).

Seit 1902 ist Bossi Direktor des *Liceo musicale* der Stadt Bologna und leitete als solcher auch die oberste Ausbildungsklasse für Komposition. Daneben veranstaltete er als Dirigent der *Società del quartetto* noch Musik-aufführungen grösseren Stils, von denen am Schluss noch die Rede sein wird.

Bossi war drei Jahre lang Mitglied der permanenten musikalischen Kommission beim öffentlichen Unterrichtsministerium in Rom und als solches bei wichtigen Entscheidungen tätig. Bis zum tragischen Tod Umberto's begleitete er auch die Königin Margherita nach ihrem jährlichen Sommeraufenthalt in Gressoney, wo er beim Gottesdienst für die kunstsinnige Monarchin die Orgel zu spielen hatte. Natürlich ist er auch Ehrenmitglied verschiedener musikalischer Korporationen Italiens. Sein jüngstes grösstes Werk „Das verlorene Paradies“ (Erstaufführung am 6. Dez. 1903 durch den Oratorienverein in Augsburg unter Leitung des Verfassers dieser Skizze in Anwesenheit des Komponisten) wird späterhin noch zu besprechen sein.

Gegenwärtig arbeitet Bossi an einer Oper für die Scala, von deren Erfolg es abhängen wird, ob sein Name, wie in Deutschland, so endlich auch in seinem eigenen Vaterland „*alle stelle*“ gehen wird.

Wenden wir uns nun zu einer näheren Charakteristik seines Wirkens und Schaffens.

* Sonderdruck aus „Musikalisches Wochenblatt“ No. 21 vom 25. Mai 1905. Mit Genehmigung der Firma C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

II.

Es ist für die Beurteilung des Kunstschaffens Bossi's von Wichtigkeit, daran festzuhalten, dass sein Name in Deutschland vor der Aufführung seines *Canticum canticorum* durch den „Riedelverein“ in Leipzig im Jahr 1900 so viel als unbekannt war und dass die ganze ziemlich ansehnliche Literatur, die wir zu überschauen haben, ohne eigentlichen Kontakt mit dem, was man bei uns „öffentliche“ Meinung nennt, entstanden ist. Sie entbehrt damit sozusagen jeglicher Front nach aussen und lenkt den Blick ganz nur in sich selbst und auf ihre innere Entwicklungsgeschichte. Dass diese aber unter so gänzlich von unserem spezifischen Musikleben verschiedenen Bedingungen und Verhältnissen sich abspielte, das ist wohl der Grund, warum uns bei aller freudigen Anerkennung doch manches fremdartig anmuten mag. Vor allem würde ein deutscher Komponist, der ein Werk von der Bedeutung des „*Canticum canticorum*“ geschrieben hat, doch kaum in Verbindung mit Kompositionen eleganteren Salonstils genannt werden wollen. Allein, wo der Deutsche vor einem unerbittlichen „*noblesse oblige*“ steht, da braucht der Romane, dem oder besser dessen Publikum die Kunst vielfach eben doch mehr eine Ergötzung für die Sinne als in erster und letzter Linie, wie bei uns, etwas Tiefergeartetes zu sein pflegt, weit weniger skrupulös zu sein.

Um gleich mit dem Gebiet zu beginnen, auf dem Bossi eine durchaus originelle Erscheinung genannt werden kann und auf das er sich durch seine eigene reorganisatorische Arbeit mit einem besonderen Nachdruck verlegte, so ist seine Stellung als Orgelkomponist mit seiner Tätigkeit als glänzendster und wohl vielseitigster Orgelvirtuose eng verbunden. Als letzterer aber war er bemüht, sich zunächst selbst das Beste und Gediegenste anzueignen, Joh. Seb. Bach vor allem, was einem rationalen Orgelstil als Grundlage dienen konnte. Bossi beherrscht als Spieler alle Stile der grössten Orgelmeister vor ihm in einer Weise, die sich schwer beschreiben lässt. Seine glänzende, ja staunenswerte Technik kennt keine Grenzen. Eine Hand von einer geradezu phänomenalen Grösse und zugleich Geschmeidigkeit setzt ihn in den Stand, technische Schwierigkeiten spielend zu überwinden, wie die Tradition sie dem grossen Bach zuschreibt. Denkt man sich diesen absolut souverän schaltenden Apparat nun in den Dienst einer blühenden Phantasie, eines ausserordentlich regsamen Geistes, eines Farbensinns von echt südlicher Empfänglichkeit und ebensolcher Reproduktionskraft gestellt und nimmt man dazu die Stellung des romanischen Katholiken (oder katholischen Romanen, wie man will), bei dem alles, was mit dem Pomp und der raffinierten Eindrucksfähigkeit des romanischen Kultus zusammenhängt, sich in schrankenloser Hingebung an die äusserlich sinnliche Wirkung ergehen darf, ohne das Odium einer „Stilwidrigkeit“ auf sich zu laden: so hat man den Orgelstil Bossi's auch in der Komposition. Man muss diese Sachen allerdings von ihm selbst gespielt hören, um ganz zu ermessen, welche ungläubliche Fülle von Stimmung und Poesie in diesen Stücken eigentlich vermerkt ist. Seine Sachen verlangen alle fast unbedingt eine „Expression“, also alle Einrichtungen für die Veränderungen der Tonstärke, die den Spieler in den Stand setzen, auch auf der Orgel mit „Ausdruck“ zu spielen. Hier aber wird man unbedingt zugeben müssen, dass er der starren Orgelstimme die Zunge gelöst hat und ihr Wirkungen ablauscht, die wir Deutschen seither nicht in ihr fanden, weil — wir sie nicht in ihr suchten. Bossi behandelt eben die Orgel fast ganz unabhängig von ihrem ursprünglichen Charakter, durchaus als Konzertinstrument. Was sonst eine „*contradictio in adjecto*“ gewesen wäre, ein „Scherzo für Orgel“, das wird bei ihm zum selbstverständlichen reizvollen technischen Problem, das er glanzvoll löst. Die Orgel ist ihm eben als Ausdrucksmittel ebenbürtiger Rivale so gut wie das Klavier oder sonst ein Instrument. Von den zahlreichen Publikationen Bossi's liegen unserem Geschmack namentlich die am nächsten, die er in deutschen Verlagen hat erscheinen lassen (z. B. Carisch & Jänichen, deren Stammhaus allerdings in Mailand steht, die aber auf dem deutschen Markt kommissarisch vertreten sind, und vor allem J. Rieter-Biedermann in Leipzig). Aus erstgenanntem Verlag ist zu nennen Op. 118 2 Hefte — lauter prachtvolle Musik —, aus letzterem „3 Stücke“ ohne Opuszahl, 2 Stücke Op. 94, 5 Stücke Op. 104. Anderes ist erschienen bei Ricordi-Mailand, Durand & Fils-Paris, Novello, Augener, Cocks-London etc. etc.

Ganz ausserordentlich fruchtbar und leicht produzierend — allerdings auch mit etwas ungleichen Resultaten hinsichtlich des tieferen Werts der Erzeugnisse — ist Bossi auf dem Gebiete der Klavierkomposition. Auch hier ist vor allem davon auszugehen, dass er selbst ein Pianist von blendendster Technik ist, der also alles, was er schreibt, aus dem Geist des Instruments heraus mit feinsten Berechnung seiner pianistischen Wirkung schreibt. Vieles wirkt freilich tatsächlich noch rein äusserlich, aber eine Eigenschaft muss man allen diesen Stücken lassen: sie sprühen sämtlich von Esprit, sind immer interessant, aus angeregter Stimmung heraus geschrieben. Sie interessieren daher auch wie etwa die Unterhaltung einer an sich interessanten Persönlichkeit, auch wo der Inhalt an sich nicht fesselt. Wer Bossi selbst persönlich kennen gelernt und seinen überaus anregenden künstlerischen Umgang erfahren hat, der wird manches verstehen, was ihn aus dem Notendruck selbst heraus kalt lassen wird.

Im ganzen ist's fast durchweg Salonmusik, allerdings solche vornehmerer Art, die uns hier begegnet; präztentiosere Sachen sind wenig darunter. Zwei Stücke bei Heinrichshofen-Magdeburg stellen nicht eben viel vor und interessieren mehr in der Reihe. Das gleiche gilt von 6 Stücken bei Hug in Leipzig, die allenfalls „recht niedlich“ genannt werden können. Höhere Ansprüche erfüllen 4 Stücke ohne Opuszahl bei J. Rieter-Biedermann. Das Beste dagegen und wirklich Wertvolles und sehr Angregendes findet sich in Op. 95 (J. Rieter-Biedermann): eine höchst poetisch empfundene Romanze, eine technisch sehr reizvolle Humoreske, ein sinniges „*Poème d'amour*“, eine stimmungsvolle „*triste nouvelle*“ und ein sehr interessantes

„*Perpetuum mobile*“ — eins von den Stücken, die man von Bossi selbst spielen hören muss! Aus Op. 100 (Hug; ragt ein in Bachstil gehaltenes Präludium, eine sehr feine „Giga“, ein wohlklingender „Kanon“ und eine ganz reizende Caprice („Cache-Cache“) hervor. Imposant wirkt Op. 103 (J. Rieter-Biedermann); Op. 106 nennt sich „*en forme d'une Suite*“ — freilich ohne mehr als äusserlichen Grund. Aus Op. 109 (J. Rieter-Biedermann) hat Bossi ein ganz prachtvolles „*ultimo canto*“ neuerdings für Orchester bearbeitet herausgegeben, daneben stehen eine technisch feine „Fileuse“ und eine feurige „Toccata“ (das „Spielstück“ wie es im Buch steht). Aus Op. 114 (Carisch & Jänichen) ist besonders eine „Canzone-Serenata“ und eine „Romanze“ bemerkenswert. Als Op. 93 sind bei J. Rieter-Biedermann noch eine Reihe sehr feiner vierhändiger Walzer erschienen.

Ganz Eigenartiges aber, die weil Mustergültiges und damit eine wahre Bereicherung unserer Literatur, wie man sie nicht mehr missen möchte, bietet Bossi in seinen Kompositionen für die Jugend, in denen echt musikalischer Inhalt mit prächtigster Form, vor allem aber mit einem geradezu divinatorischen Gefühl dafür, was für das jugendlich empfindende Gemüt zweckmässig, anregend und bildend zugleich sein kann, in geradezu unübertrefflicher Weise Hand in Hand geht. Seinem bei Hug in Leipzig erschienenen „Kinderalbum“ und seinem im gleichen Verlag herausgegebenen „Jugendalbum“ Op. 102, ebenso dem bei Carisch & Jänichen erschienenen „neuen Jugendalbum“ Op. 122, an das sich noch Op. 124 „*Miniaturen*“ (ebenda) schliessen können, wird die zeitgenössische Jugendliteratur wenig Gleichwertiges, gewiss aber nichts Besseres an die Seite zu stellen haben. Diese entzückenden Stücke sind ein wahres Geschenk für unsere heranwachsende Generation; man könnte fast über das Raffinement staunen, mit dem sich der Autor „bei den Kleinen Lob bereitet“, wo er so ernstlich und so erfolgreich um die Gunst der „Grossen“ zu werben weiss.

Bossi ist nun aber zum Glück nicht bei diesen harmlosen Erscheinungen stehengeblieben. Mit seinen „höheren Zwecken“ wusste er auch als echter Künstler zu „wachsen“.

Man könnte beinahe den Übergang zu seiner Kammermusik in einigen kleineren Sachen für Violine bzw. Violoncell und Klavier erblicken, die sehr schöne Musik aufweisen: 3 Albumblätter für Violoncell Op. 111 (J. Rieter-Biedermann), vorher schon Op. 89 (Romanze für Violine oder Violoncell und Klavier bei Breitkopf & Härtel), Op. 99 4 Stücke in Form einer „Suite“ (ebenda), sehr gute und interessante, prächtig klingende Stücke.

Auf dem Gebiet der Kammermusik hat Bossi seither erscheinen lassen: Eine Sonate in Emoll für Violine und Klavier, ohne Opuszahl, bei Breitkopf & Härtel, eine ebensolche Op. 117 bei Kistner, ein Klaviertrio Op. 107 und ein *Trio sinfonico* Op. 123 bei J. Rieter-Biedermann. Wir haben hier, wenn auch nicht durchgängig, so doch meist wirklich „grosse“ Musik vor uns, entsprechend dem anspruchsvollen Rahmen, den Bossi wählt, entsprechend aber auch der künstlerischen Stellung derer, die er nach einer von ihm ebenso lebenswürdigen als für sein Wesen bezeichnenden Gepflogenheit mit diesen Werken auf dem Weg der Widmung ehren will. Aus der Teresina Tua gewidmeten Emoll-Sonate hat der „Kunstwart“ den ganz prachtvollen langsamen 2. Satz als Probe dieses Autors seinen Lesern mitgeteilt — eine Ehrung, die für sich selbst spricht. Auch von dem *Trio sinfonico* braucht man nur zu wissen, dass es dem „Riedelvereins“-Leiter Georg Göhler, dem Verbreiter des „*Canticum canticorum*“, gewidmet ist, um zu ermessen, dass der Autor sich hier *en grande tenue* zeigt. In der Tat kann man in der gesamten Kammermusik Bossi's alle jene Züge erkennen, die ihn berechtigten, auf dem, wenn man vom Bühnendramatischen Gebiet absieht, anspruchsvollsten Felde öffentlicher Kunstdarbietung als eine hervorragende Erscheinung aufzutreten. Wir finden in ihm vornehme Thematik, kühne Energie, schwungvolle Entwicklung, Sinn für üppige und dabei persönlich oder doch national gefärbte Klangwirkungen, grossen, nie versagenden Zug und aussergewöhnlich temperamentvolle Steigerungstechnik. Namentlich finden wir vielfach Kantilenen von einer Kühnheit der Bogenspannung, die durchaus ungewöhnlich ist und die zeigt, dass der Autor zu dem Verlegenheitsmittel der „Phrase“, wo ihm die „Gedanken“ ausgehen, nur sehr ausnahmsweise zu greifen braucht. Wer diese Werke von der Ausführung her kennt, dürfte sich fast wundern, dass sie im Kammermusiksaal noch nicht breiteren Raum gewonnen haben, wüsste man nicht, wie ungemein konservativ die Programme gerade auf diesem Gebiet zu sein pflegen. Schon der ganz prachtvolle Klaviersatz müsste eigentlich zur Ausführung reizen.

Für die virtuose Art, wie Bossi die grossen Formen der Instrumentalmusik auch in noch grösserem Rahmen beherrscht, zeugt vor allem sein Orgelkonzert mit Orchester Op. 100 (J. Rieter-Biedermann), das im Repertoire unserer namhaftesten Konzertorganisten eine ungewöhnliche Publizität erlangt hat. Die Aufzählung der neuen Instrumentalmusik Bossi's kann abgeschlossen werden mit der erst jüngst als Op. 126 bei J. Rieter-Biedermann erschienenen, Arthur Nikisch gewidmeten, ebenso ideenreichen als glanzvoll instrumentierten, allerdings nur für erstklassige Orchester berechneten Suite (Präludium — Fatum — Kermesse).

Als ein ebenso eigenartiges als köstliches Parergon hat Bossi jüngst noch bei J. Rieter-Biedermann ein Heft „*Satire musicali*“ erscheinen lassen, das er als „*opus extra*“ bezeichnet und das sich als ein feinsinniger musikalischer Scherz besonderer Art entpuppt, eine wahre Ergötzlichkeit für musikalische Feinschmecker, die sie zu schätzen wissen.

III.

Wir kommen nun zu Bossi's vokalen Kompositionen.

Eine ganze Unmasse solcher sind nur in Italien gedruckt bzw. bekannt geworden, dort vielfach aus der Praxis und für die Praxis geschrieben und daher bei unseren ganz anders gearteten Verhältnissen für uns kaum

von tieferem Interesse. Dahin gehören vor allem seine kirchlichen Kompositionen. Aus allen spricht der gebildete Musiker, der, was er zu sagen hat, auch schön und charakteristisch und wirkungsvoll zu sagen trachtet und zu sagen weiss. Indessen dürfte eine intimere Beschäftigung mit diesen im Grunde doch nach ganz anderen Stilprinzipien als den bei uns massgebenden empfundenen und dargestellten Kompositionen, wie gesagt, ein mehr als — exotisches Interesse für unsere Kirchenchöre kaum haben.

Anders ist es mit dem, was Bossi an „Liedern“ und „Gesängen“ herausgegeben hat („Canti lirici“). Es sind davon erschienen: ein Heft Op. 116 und zwei Hefte Op. 121 (beide Werke bei Carisch & Janichen). Leider sind die Lieder des erstgenannten Opus sehr mangelhaft übersetzt, während Op. 121 durch Georg Göhler eine geradezu musterhafte, hochpoetische und zugleich tiefmusikalisch empfundene Verdeutschung gefunden hat. Wer übrigens auf diesem Gebiete selbst gearbeitet hat, weiss, wie ganz unverhältnismässig schwer eine solche Verdeutschung ist, die der Wirkung des Originals einigermaßen gleichkommen und doch auch an sich wieder die weitestgehenden poetischen Ansprüche erfüllen soll. Leider bleibt ja aber, wie die Erfahrung zeigt, selbst die beste Wirkung nur eine solche, bei der man meist fühlt, dass sie nicht aus erster Hand kommt. Das liegt eben daran, dass das, was dem Romanen Erstes und Letztes ist: die sinnliche Klangschönheit von Wort und Ton und ihrer sinnlichen Einheit beim deutschen Lied fast immer hinter der Wahrheit des Ausdrucks zurückzutreten hat. Die italienische Melodie trägt den Wortlaut des Textes fast willenlos fort wie die Welle des murmelnden Baches, von der deutschen Melodie verlangen wir oder erwarten wir wenigstens, dass sie den Sprachausdruck des Textes zum Vater hat. Aus der Schwierigkeit, hier zu vermitteln, stammt die Tatsache, dass Lieder, wie die Bossi's, die an sich musikalische Kabinettstücke ohne Zweifel sind, doch nur bei ganz exquisiten Sängern (besser noch bei Sängerinnen!) so wirken, wie sie es verdienen.

Zum Glück treten diese Schwierigkeiten mehr in den Hintergrund bei Werken grösseren oder grossen Stils, wo vor der Monumentalität der Gesamtanlage die Wirkung der Einzelheiten mehr in zweite Linie treten kann. Es war vielleicht für die Popularisierung der „grossen Musik“ Bossi's ganz günstig, dass bei dem ersten hier vor die breitere Öffentlichkeit tretenden Werke, dem 1900 durch den „Riedelverein“ zur Uraufführung gebrachten grossen Chorwerk „Canticum canticorum“ („Das Hohe Lied“) (J. Rieter-Biedermann, Leipzig), jede Schwierigkeit einer geeigneten Textübertragung dadurch wegfiel, dass das Werk überhaupt nur lateinisch zu singen ist. Damit steht es nun von vornherein auf einem sehr präzisen Standpunkt: es ist das Gebiet spezifisch katholischer Mystik. Sein Inhalt ist die kirchlich bis heute festgehaltene allegorische Deutung des Inhalts des Hohen Liedes: die Vereinigung der menschlichen Seele als Braut mit ihrem himmlischen Bräutigam Jesus Christus. Es kann hier natürlich auf das Detail der Behandlung des Stoffes in Text und Musik nicht näher eingegangen werden. Es genüge in wenigen Zügen nur das Wesentliche zu skizzieren. Da auch die Auswahl, die Bossi aus dem Ganzen des Originals traf, sein eigenes Werk ist, so darf auch der Vorzug dieser seiner Auswahl voll auf sein Konto gesetzt werden. Und da muss gesagt werden, dass die Zusammenfassung, wie sie natürlich nötig war, die denkbar gelungenste, die Zusammendrängung der Sprachlyrik der wundervollen Dichtung auf ein Volumen, wo das Ganze förmlich zur Musik drängte, von selbst Musik ward, voll glühender Empfindung, voll grossartiger Plastik des Ausdrucks, an sich schon der höchsten Anerkennung wert ist. Dass Bossi, wenn er von der kirchlich sanktionierten Auslegung ausgehend, auf ihr fussend und diese seine Grundlage auch äusserlich durch die Wahl der aus dem *Officium romanum* entnommenen Melodien zu des Thomas' von Aquino inbrünstiger Frohleichnamshymne „*ecce panis angelorum*“ ausdrücklich betonend, nicht in ihr stecken blieb, sondern sich in die Region mehr menschlich anmutender glühender Darstellung der Situation erhob, das wird man ihm als Romanen weiter nicht übel nehmen: sinnliche Pracht, schrankenloser Erguss der Gefühlswallung, südlicher Farbenreichtum bei überschwänglichem Temperament, das waren allezeit und sind immerdar Dinge, bei denen eine Profanation religiöser Anschauungen dem Romanen auch bei weitgehender Rücksicht auf den sinnlichen Effekt im Grunde fern liegt.

Durch den lateinischen Text ist ja der Wirkung des Werks eine nennenswerte Schwierigkeit erstanden. Allein, wer mit dem Text einigermaßen vertraut geworden ist, der kann nur sagen, dass jede Übersetzung und jede bei der Ausführung etwa unterlegte, dem Werk notwendig den gleichen Eintrag tun würde, wie wenn man etwa eine der berühmten Messen mit übersetztem Text singen wollte. Das Werk wendet sich eben an Hörer „*bonae voluntatis*“ und solche, die willig auf seine Eigenart eingehen, und zu dieser gehört nun einmal wesentlich sein Idiom. Auf solche Hörer aber ist die Wirkung dann auch die denkbar tiefste: eine ebenso intensiv poetische als musikalische. Es ist, wie wenn der Geist eines gewaltigen Dichters durch die Jahrtausende herüberdränge, uns

nahe durch den Gleichklang der Grundempfindungen und doch wieder in mystische Ferne gerückt durch die Eigenart der Darstellung. Und dieser Geist spricht zu uns in einer Musik, die, wenn auch an sich individuell, aus national anderem Empfinden geboren, doch vor allem deshalb so wuchtig an unser Ohr dringt, weil ihr Autor das Beste unserer deutschen Musik von Bach bis Wagner in sich aufgenommen, seinem Wesen assimiliert hat und aus ihr als Grundzug einer edlen Gediegenheit seine Tonsprache wieder herauszustellen weiss. Besser als jede Schilderung spricht für die Güte des Werks die grosse Zahl der erfolgreichen Aufführungen in Deutschland und Holland, während die Eigenart der öffentlichen Musikverhältnisse in Italien seither das Werk nur am Ort der Wirksamkeit Bossi's, in Bologna, zur verdienten Anerkennung gelangen liess. Unsere südlichen Bundesgenossen haben eben andere Götter, denen sie auf ihre Weise opfern.

Das weitaus grössere, den Abend fallende Chorwerk Bossi's „Das verlorene Paradies“ (Leipzig, J. Rieter-Biedermann) ist dem „*Canticum*“ bald auf dem Fuss gefolgt. Schon im Dezember 1903 konnte es, wie schon erwähnt, der „Oratorienverein Augsburg“ unter Leitung des Verfassers dieser Skizze aus der Taufe heben, nachdem letzterem vergönnt war, durch seine Mitarbeit an der deutschen Übersetzung dem Werk die Pforten zu unserem deutschen Musikleben überhaupt zu öffnen. Inwieweit dies gelungen ist, müssen natürlich andere beurteilen. Über die textliche Unterlage des Werks und ihre Bedeutung sowie über alle wissenschaftlichen Grundzüge und Einzelheiten seiner musikalischen Komposition hat sich Verfasser in seiner „erläuternden Einführung“ des Näheren ausgelassen, so dass an dieser Stelle auf diese hinzuweisen wohl genügt. Die Beurteilung, die das grossartig angelegte Werk seither gefunden hat, steht durchweg unter dem Eindruck des grossen und impulsiven Talents, das aus ihm spricht. Um den Weg, den es nehmen wird, braucht uns ebensowenig, wie um die Anerkennung seiner Bedeutung in der an ähnlichen Werken so betrüblich armen Literatur unserer zeitgenössischen Musik hange zu sein, unbeschadet der Kritik an einzelnen Zügen, der unser Autor umso eher ausgesetzt sein muss, als er sich auf einem Gebiet bewegt, das ihm national ja eigentlich fremd sein musste und auf dem er sich selbst erst den archimedischen Punkt („gebt mir, wo ich stehe!“) zu suchen hatte.

Ausser diesen beiden Werken wird Bossi dem deutschen Publikum in nächster Saison auch sein Poemetto „*Il cieco*“ („Der Blinde“), das noch aus seiner Venediger Zeit stammt und im Original mit grossem Beifall aufgeführt wurde, unterbreiten, wozu ihm der Verfasser wieder seine Übersetzerbeihilfe leihen wird. Das Werk, welches bei J. Rieter-Biedermann erscheinen wird, dürfte bei seiner Originalität und bei wenigstens nach Seite der Chorbeteiligung ganz unschwieriger Fassung weitgehenden Interesses würdig sein.

Die Schilderung der ungemein fleissigen und energischen Tätigkeit Bossi's darf nicht abgeschlossen werden ohne den Hinweis auf die ausserordentlich verdienstvolle Wirksamkeit des italienischen Maestro hinsichtlich der Pflege eines grösser angelegten Konzertlebens in Italien. Er ist der erste, der mit Erfolg Bach und Händel in Italien auf den Schild gehoben hat, er gehört zu den energischsten Vorkämpfern für Wagner, er pflegt deutsche Musik, wo und wie immer er kann. Welche „Taten“ aber in Italien heute noch zu tun sind, beweist der Umstand, dass Bossi's letzte musikalische Grosstat die Aufführung der — „*Missa Papae Marcelli*“ im Dom zu Bologna war. Was bei uns jeder Cathedralchor als ganz selbstverständliche Leistung von Zeit zu Zeit hinauszustellen vermag, das muss im Vaterland des Palestrinastils erst unter dem Nimbus des Ausserordentlichen mühsam erarbeitet werden. — Was in Italien nicht zum Theater gehört (der ganze Perosi-Rummel gehört im Grunde ja auch dazu), das „geht“ dort nicht — noch nicht! Dass es darin besser werde, ist eines der Hauptziele von Bossi's Streben. Ob's ihm gelingt? — Wir wollen's ihm wenigstens von Herzen wünschen, denn er hat das Zeug dazu, hier mit Wandel schaffen zu helfen.

Enrico Bossi's Talent scheint mit Erfolg in seinem Sohn Renzo einen Erben zu finden. Der mit grösster Sorgfalt in Deutschland gebildete junge Musiker weist erfreulicherweise in seinem Streben wie seinem sehr hoffnungsvollen Können schon viele Züge seines Vaters auf. Eine symphonische Phantasie für grosses Orchester hat bei wiederholten Aufführungen Beachtung gefunden, ein kleines Chorwerkchen, das bald erscheinen soll, dürfte freundliches Interesse erregen.

Auch ein Bruder Enrico Bossi's, Adolfo Bossi, Domkapellmeister in Como, hat den deutschen Musikalienmarkt jüngst mit einer sehr schönen Messe mit Orgelbegleitung betreten (Augsburg, Böhm & Sohn).

Das sympathische Gesamtbild der Persönlichkeit Enrico Bossi's rundet sich freundlich ab mit einem Blick auf das überaus glückliche Familienleben, das den Maestro an der Seite einer geistig hochstehenden Gattin, der Tochter eines angesehenen Juristen, und ausser dem Sohn Renzo, einer hochbegabten Tochter Zita umgibt. Mögen freundliche Sterne seinem Pfade auch ferner leuchten!

Ausführliche Verzeichnisse der in meinem Verlag erschienenen Kompositionen von M. ENRICO BOSSI versende ich gratis und portofrei.

Leipzig.

J. Rieter-Biedermann.